REVUE ROUMAINE

LR

Publication mensuelle de culture.
Paraît en français,
allemande, anglais et russe

Rédacteur en chef:
GEORGE G. POTRA

Rédaction: 1, Piața Scînteii,
Bucarest, téléphone: 17.38.36

Imprimée à l'Entreprise polygraphique
« Arta Grafică »,
Calea Șerban Vodă, 133—135,
Bucarest — Roumanie

Sur la couverture:
Construction de VICTOR BRAUNER pour la couverture de la revue « *75 HP* »

APPEL
AU DÉSARMEMENT ET À LA PAIX
du Front de la Démocratie et de l'Unité Socialistes de la République Socialiste de Roumanie

Le Bureau Exécutif du Conseil National du Front de la Démocratie et de l'Unité Socialistes, réuni en séance élargie à Bucarest, le 30 octobre 1981, a fait siennes à l'unanimité les appréciations et les considérations exposées par le président du pays, le camarade Nicolae Ceaușescu, relativement à la situation internationale actuelle, aux voies de dépassement des problèmes graves auxquels l'humanité se trouve confrontée, ainsi que les propositions concernant le déroulement dans notre pays d'une vaste action politique de masse, destinée à permettre la manifestation puissante de la volonté de paix du peuple roumain, de la détermination de toute la nation socialiste d'agir indéfectiblement contre l'intensification de la course aux armements, pour le désarmement général, au premier chef pour le désarmement nucléaire, pour la sécurité, la coopération et la paix dans le monde entier.

Le Conseil National du F.D.U.S. apprécie hautement l'initiative du camarade Nicolae Ceaușescu, empreinte d'un profond souci et d'une haute responsabilité pour la vie et la tranquillité des peuples, pour les destinées de la civilisation humaine, pour l'édification d'un monde de l'amitié et de la coopération pacifique entre toutes les nations. Nous considérons que cette nouvelle et importante initiative est de nature à mobiliser davantage les forces du peuple roumain à la réalisation de la politique de principe, constructive, promue sur la scène mondiale par la Roumanie socialiste, par le président du pays, à augmenter la contribution de notre peuple à la lutte grandiose des forces avancées, progressistes, des larges masses populaires de partout, décidées à défendre leur tranquillité, leur travail pacifique, leur vie, leurs liberté et indépendance.

La Roumanie socialiste, le président Nicolae Ceaușescu jouissent d'un prestige bien mérité sur la scène mondiale, pour l'esprit de suite et la détermination avec lesquels ils militent pour la liquidation des facteurs de tension et de conflit dans la vie internationale, pour le règlement des problèmes complexes du monde actuel, en concordance avec les intérêts et les aspirations vitales des peuples. Au sein de l'opinion publique internationale, les innombrables propositions et initiatives concrètes de notre pays, du président Nicolae Ceaușescu, visant l'arrêt de la course aux armements, l'adoption de mesures pratiques de réduction des dépenses, des effectifs militaires et des armements, de défense de la liberté et de l'indépendance des peuples, gravement menacées par l'actuel cours de la vie mondiale, ont suscité un profond écho et réuni une totale approbation. L'adoption de telles mesures, la promotion de cette politique constituent aujourd'hui la seule alternative à une guerre destructrice, représentent la condition primordiale de l'instauration d'un climat d'entente, de sécurité, de coopération et de paix.

Partant de ces considérations, le Front de la Démocratie et de l'Unité Socialistes appelle toutes ses organisations composantes, les travailleurs de tout le pays — ouvriers, paysans, intellectuels, hommes et femmes, jeunes et vieux, tous les citoyens, quelle que soit leur nationalité — à exprimer leur opinion dans le cadre de larges manifestations publiques, à organiser des assemblées populaires, des manifestations, des marches de la paix et d'autres actions de masse, demandant à tous les États et peuples d'entreprendre et d'intensifier des actions pour empêcher l'amplification de la course aux armements et l'augmentation de l'arsenal militaire, pour des mesures concrètes dans le domaine du désarmement, au premier chef du désarmement nucléaire, pour que l'humanité soit délivrée du cauchemar d'une nouvelle guerre. Cela exprime l'importance exceptionnelle que notre parti et notre État attachent au rôle de notre peuple — héroïque constructeur du socialisme, qui forge de manière consciente sa propre histoire, un avenir digne et heureux — dans l'élaboration et l'application de toute la politique intérieure et extérieure du pays, dans la direction de tous les domaines de la vie sociale, de toute la société.

Le peuple roumain est conscient du fait que l'accomplissement de ses grandioses aspirations à édifier la plus juste et la plus humaine des sociétés — le communisme — ainsi que la réalisation des aspirations de tous les peuples au mieux-être et au progrès dépendent vitalement de l'élimination du danger de guerre, de l'instauration d'une paix durable sur notre planète. La cause de la paix et de la coopération fait partie intégrante de la conception de vie de notre peuple, de la société socialiste que nous édifions, elle s'identifie aux nobles idéaux du socialisme et du communisme.

Le peuple roumain est conscient du fait que, dans les efforts immenses que déploient actuellement les forces progressistes de l'humanité pour le désarmement, la paix et la détente, un rôle essentiel doit revenir aux pays socialistes, qui, par la nature même de leur système, par les idées qui les guident, sont organiquement intéressés à la liquidation de tout acte d'agression internationale, de tout danger de guerre, à la défense de l'indépendance et de la liberté de tous les peuples, de leur droit sacré à se forger, en paix et tranquillité, leur avenir tel qu'ils le souhaitent. Il incombe aux pays socialistes, aux forces sociales progressistes de partout le devoir de conjuguer leurs efforts pour barrer la voie à la guerre, pour sauvegarder la paix.

Le Front de la Démocratie et de l'Unité Socialistes de Roumanie apprécie tout particulièrement et considère avec une profonde sympathie les grands mouvements de masse qui ont lieu dans les pays de l'Europe occidentale, visant à arrêter l'implantation de nouveaux missiles nucléaires à moyenne portée sur notre continent, à empêcher la production de la bombe à neutrons, contre les plans et les intentions d'escalade de la politique des armements. Le peuple roumain joint sa voix à celle des masses populaires de ces pays, de toutes les nations, dans la noble lutte pour la paix, qui reflète le rôle accru que jouent aujourd'hui les peuples dans la détermination du cours de l'évolution historique. Nous exprimons notre pleine solidarité avec les autres nations dans les efforts visant l'élimination des dangers qui menacent leur vie et leur travail pacifique, leur avenir même, disant — avant qu'il ne soit trop tard — un NON énergique à la guerre!

Nous considérons que les forces éprises de paix de partout, les peuples doivent agir avec la plus grande énergie pour déterminer les gouvernements, les parlements, les directions des États à aborder une politique nouvelle, constructive, empreinte d'un maximum de responsabilité pour le sort et l'avenir des peuples, de la paix mondiale.

Nous adressons à toutes les organisations de masse et civiques, aux masses populaires de tous les pays d'Europe, d'Amérique, de tous les autres continents, l'appel à agir dans la plus étroite unité pour le passage à la réalisation des objectifs impérieux de la sécurité, de la détente et de la coopération internationale.

Agissons pour l'instauration d'un climat où tous les peuples puissent se développer librement et souverainement, à l'abri de toute immixtion ou agression de l'extérieur!

Dans l'intérêt de la paix et de la tranquillité sur notre planète, agissons énergiquement contre la politique de poursuite des armements!

Partant de la situation particulièrement grave créée en Europe, par suite de l'accumulation dans cette partie du monde d'un immense arsenal d'armes de destruction massive, exigeons avec toute l'énergie l'arrêt de l'implantation et du déploiement sur le continent des missiles nucléaires de moyenne portée et l'amorce immédiate de négociations concrètes à cette fin!

Disons un NON résolu à la bombe à neutrons! Oeuvrons fermement pour la mise hors la loi de toutes les armes de destruction massive!

Agissons résolument, avec tous les peuples, avec toutes les consciences lucides du continent, pour éviter que l'Europe soit anéantie dans une conflagration nucléaire!

Prononçons-nous avec toute l'énergie pour que l'actuelle réunion de Madrid décide de la convocation d'une conférence consacrée au renforcement de la confiance et au désarmement en Europe!

Œuvrons fermement pour un équilibre militaire qui ne mette en danger la sécurité et la paix d'aucun pays et qui soit réalisé non par l'accroissement des armements, mais par leur diminution et leur réduction progressives!

Imposons qu'il soit procédé avec toute la détermination au gel des dépenses militaires au niveau de l'année 1981 et à la réduction graduelle, pendant les années à venir, des budgets militaires d'au moins 10 pour cent jusqu'en 1985!

Imposons la cessation de toute démonstration de force, des manœuvres militaires aux frontières d'autres États, des manœuvres de grande envergure, de toute action susceptible d'engendrer la tension et la méfiance entre les États!

Exigeons de la manière la plus ferme que les merveilleux acquis du génie humain, de la science et de la technique modernes soient mis exclusivement au service de la paix et du progrès et non pas de la destruction et de la guerre!

Coopérons étroitement pour déterminer les promoteurs des armements à renoncer à leurs positions dangereuses, à mettre un terme à tout jamais à la politique des armements, à l'emploi de la force et de la menace d'en faire usage, de sorte que tous les problèmes litigieux soient résolus uniquement par des négociations, par voie pacifique!

Mettons tout en œuvre pour que les immenses budgets militaires, les fonds dépensés pour les armements soient utilisés pour la traduction dans les faits des programmes du développement économique et social de chaque pays, pour l'appui aux peuples des pays sous-développés dans leurs efforts pour le progrès, pour l'édification d'un monde plus juste et meilleur! Faisons en sorte que la politique de désarmement puisse contribuer à la liquidation des décalages entre les États, à la mise en place d'un nouvel ordre économique — condition essentielle de la paix et du progrès, de la stabilité politique et économique mondiale!

Agissons pour que l'Organisation des Nations Unies, les autres organisations et organismes internationaux jouent un rôle beaucoup plus actif dans l'union et la participation

de toutes les nations aux efforts pour la paix, pour le désarmement et la coopération entre les peuples!

La vie, tout le déroulement des événements internationaux démontrent la nécessité de l'augmentation du rôle des peuples dans la solution de tous les problèmes qui concernent la paix et le progrès de l'humanité, du reserrement de leur solidarité et de leur coopération dans l'affirmation de la politique de détente, de paix et d'indépendance nationale. Unissons donc nos forces, coopérons de la manière la plus active pour faire obstacle à la politique de tension et de guerre, pour l'affirmation de la politique de détente et de compréhension, de paix et coopération internationale.

Le Front de la Démocratie et de l'Unité Socialistes, au nom du peuple roumain tout entier, adresse à toutes les organisations démocratiques, à l'opinion publique, aux peuples de tous les pays l'appel à entreprendre des actions nouvelles et toujours plus énergiques, consacrées à la cause de la paix et du désarmement.

Assurons l'accomplissement du droit fondamental de tous les peuples à la vie, à la paix et à la liberté, par un large mouvement unifié de toutes les forces éprises de paix, empêchons l'éclatement d'une nouvelle guerre, instaurons la tranquillité et la sécurité sur notre planète!

Le Front de la Démocratie et de l'Unité Socialistes exprime la conviction que toutes les organisations composantes, tous les travailleurs de notre patrie, sans distinction de nationalité, agiront résolument, déployant de larges actions de masse, pour faire entendre puissamment dans le monde la voix de paix et de coopération de la Roumanie socialiste, la volonté inébranlable de tout notre peuple d'apporter son entière contribution à l'accomplissement des idéaux et aspirations suprêmes de l'humanité à vivre dans la coopération et l'entente, dans un monde de la paix et du progrès!

REVUE ROUMAINE · 10-11-12

XXXVe ANNÉE 1981

Sommaire

COMMENTAIRES

ALEXANDRU BALACI	1	L'écrivain, aujourd'hui
VALENTIN F. MIHĂESCU	13	Les fêtes de la presse roumaine

L'AVANT-GARDE ROUMAINE

EUGEN SIMION	18	Le paradoxe de l'avant-garde
URMUZ	22	Chroniqueurs • Ismaël et Turnavite • La Chantepleure et Stamatè • Algazy & Grummer
ION VINEA	30	Touzla • Remuer ciel et terre
TRISTAN TZARA	34	Doutes
B. FUNDOIANU	35	Discours
ERNEST COSMA	36	Préface pour un Baedecker • Reportage
SAȘA PANĂ	37	Événements sans étoiles
ILARIE VORONCA	39	Strophe I • Strophe II • Zodiaque • Sur le poème et l'anthologie

STEPHAN ROLL	43	Chanson érotique • Printemps rouge
VIRGIL GHEORGHIU	46	Poèmes télégraphiques
TIBERIU ILIESCU	47	Du gui pour l'oiseau des eaux
CONSTANTIN NISIPEANU	49	Un orage s'est posé au creux de tes paumes
GEO BOGZA	50	Poème pétrolifère
TAȘCU GHEORGHIU	53	Ughi
VIRGIL TEODORESCU	54	Au lobe du sel
GHERASIM LUCA	57	La sainte communion
GELLU NAUM	58	Cire nocturne • Alphabet aquatique • Le château des aveugles
PAUL PĂUN	61	La mer pâle
D. TROST	62	Textes oculaires
MIHNEA GHEORGHIU	63	Anna-Mad
GEO DUMITRESCU	65	La liberté de se servir du fusil
	67	Manifeste militant à la jeunesse
	68	Manifeste de la revue « Integral »
	70	Manifeste de la revue « unu »
	71	Cri

ÉTUDES

ION POP	73	Pour une définition de l'avant-garde
VALENTIN F. MIHĂESCU	85	Surréalisme: contextes et interprétations
DAN GRIGORESCU	100	Un art militant
CONSTANTIN CRIȘAN	110	Pour un dictionnaire de l'avant-garde littéraire roumaine
CONSTANTIN PRUT	127	Portraits en éventail
VLADIMIR UDRESCU	140	Les avant-postes de l'avant-garde
ARTUR SILVESTRI	151	L'avant-garde roumaine — aujourd'hui

VALEURS ROUMAINES

POMPILIU MARCEA	157	Centenaire Eugen Lovinescu
DUMITRU MICU	162	Promoteur de l'esprit moderne

DIALOGUE—CONTACTS

	169	Les responsabilités de la science
AL. PASCU, ST. LEMNY	186	Entre traditions et perspectives
LIGIA BÂRZU	190	Quelques précisions sur l'histoire des Roumains telle qu'elle se reflète dans des publications de l'étranger
SMARANDA BRATU-STATI	201	Avec Giulio Carlo Argan sur l'art et la société
GRIGORE CONSTANTINESCU	207	Le Festival « George Enescu », IXe édition
VIOREL COSMA	212	Dictionnaire d'interférences musicales (VIII)

LIVRES

Chronique

LIVIU FRANGA	219	Une nouvelle histoire des origines de la langue et du peuple roumains

Notes de lecture

EMIL CONDURACHI	223	Considérations historiques fondamentales
PAUL CERNOVODEANU	225	Le Bucarest d'autrefois
EDGAR PAPU	228	L'époque des grands classiques
C. STĂNESCU	230	Les fleuves de l'histoire
NICOLAE BÂRNA	234	Hypostases de l'exégèse
ALEXANDRU BALACI	241	La poésie roumaine d'avant-garde en Italie
DOINA RODINA	244	L'opera omnia d'Horace
MIHAI COMAN	246	Études d'anthropologie
PAUL CARAVIA	251	Science et philosophie
VASILE I. ZĂRNESCU	253	Fragments d'histoire de la sociologie
SORIN BOTNARU	255	La règle du jeu
SIMION BUIA	258	Sélection Korunk — 1981

NOS COLLABORATEURS

COMMENTAIRES

L'écrivain, aujourd'hui

L'été dernier a eu lieu en Roumanie un événement culturel important: la Conférence nationale des écrivains. Occasion de débattre des réussites de la littérature roumaine, de sa pénétration dans le circuit de la spiritualité universelle et des perspectives de développement du climat spirituel du pays. Dans le message adressé à la Conférence par le Président Ceaușescu se trouvaient hautement appréciées les créations littéraires contemporaines, considérées comme des contributions de valeur à l'enrichissement du patrimoine de civilisation et de culture du peuple roumain, à l'élévation de sa vie spirituelle, au modelage d'un homme nouveau, aux traits moraux avancés, et à l'horizon de connaissance des plus larges. Une pareille appréciation équivaut à un jugement de valeur positif des réalisations obtenues par la branche des maîtres en l'art des mots, investis de la dignité, mais aussi de la responsabilité — d'avoir à transfigurer dans leurs œuvres l'effervescence générale créatrice de la patrie socialiste, en entant sur le tronc vigoureux de traditions millénaires, les greffons nouveaux de la pensée et de la sensibilité contemporaines.

Une fois de plus les travaux de la conférence ont mis en évidence qu'un écrivain digne de ce nom, à quelque genre littéraire qu'il appartienne, ne peut être qu'un esprit profondément humaniste, libre de tout dogme étroit, un esprit avide de vérité, épris de justice et qui milite pour le triomphe de celles-ci, un esprit animé du désir de voir progresser son pays et avec lui l'humanité tout entière. Du fait qu'il est une conscience en lutte pour l'ascension de la société au moyen du progrès ininterrompu, l'écrivain authentique nie avec l'orgueilleux esprit de l'angoisse créatrice toute limitation de l'horizon, tout enkystement de la pensée. Il cherche sans arrêt, non pas retiré dans les tours de la solitude, mais aux côtés ou au milieu des hommes; il ne se contente jamais des réponses qu'il donne ou reçoit à tout moment, par résonance, de la contemporanéité dont il est le témoin fidèle et la fibre sensible. En proie à toutes sortes d'inquiétudes, son art ne se trouve jamais placé pour autant sous le signe noir de la résignation, jamais la lucidité de son investigation n'entre en interférence avec les ondes du scepticisme désarmé. Les recherches réclamées par ses tourments se reflètent dans le désir de renouveau, dans la volonté de déceler et de transmettre aux lecteur les beautés et les vérités de ce monde, la joie de vivre, ici, sur terre et non pas dans des cieux aussi éloignés de nous qu'hypothétiques. L'écrivain roumain de valeur, témoin fidèle de son temps, vit intensément au milieu d'un monde dynamique, ouvert, et s'élève contre toute mentalité rétrograde et contre les effets que peut avoir celle-ci, contre le dogmatique sacralisant, contre tout ce qui aliène l'homme et l'éloigne de son essence noble — avec la ferme volonté de faire en sorte qu'il existe concordance par-

faite entre l'éthique et l'esthétique. Représentant, en des structures de cristal, l'élévation de la conscience de l'époque et du peuple auxquels il appartient, il s'efforce de transfigurer l'histoire concrète en une fusion harmonique, souhaitée et possible, entre sa voie unique et celle, chorale, du monde entier. Investigateur tenace de l'âme humaine, il aspire à édifier une œuvre dont la finalité est toujours humaniste, une œuvre où la Vérité ressort intégralement et il inscrit dans ses pages, au-delà de l'abstraction et de la métaphore, les mutations d'expérience historique, d'expérience spirituelle que détermine la dynamique de l'époque. Il conçoit sa création comme le produit, unique en son originalité, d'un travail assidu qui peut utiliser les acquis antérieurs ou contemporains, mais auquel il applique son sceau propre, avec la vibration de sa propre pensée et de ses propres sentiments. L'intransigeance esthétique, la passion éthique, la largeur de vues, la haute tension sous laquelle cet écrivain vit toute expérience, et en vertu desquelles il prend attitude active devant les problèmes multiples et complexes du monde contemporain — tout cela justifie qu'on lui fasse confiance: la mission de grave responsabilité dont il a été investi — celle d'être modeleur des mutations de la condition humaine — sera menée à bien.

Jamais une attitude éthique et esthétique positive n'a pu exister en dehors du territoire de la liberté humaine. Ceux qui ont combattu la liberté ou l'ont méprisée ont fait partie des forces aveugles anti-humaines et se sont implicitement opposés aux valeurs éthiques élevées qui, toujours, orientent les choses dignes de faire partie du patrimoine spirituel de l'humanité, d'entrer dans l'arc de son évolution ascendante. Pour ceux qui réfléchissent d'une manière humaniste sur cette magnifique notion, la liberté équivaut au pouvoir de comprendre la complexité du monde et de la société, mais aussi à l'inébranlable volonté de rendre ceux-ci meilleurs pour l'homme. La liberté ne saurait être exaltée par une compréhension conformiste, qui signifierait la simplification de ses sens et de ses dimensions sociales. Evidemment, marier ces notions requiert une conscience éthique parfaite. C'est ce dont sont conscients les créateurs de littérature et d'art qui, sans rien abdiquer de leur personnalité authentique, sans renoncer à leur unicité structurale, entendent clarifier les idées salutaires pour toute l'humanité et les transmettre à l'aide des lumineuses images de l'art.

Doués de la faculté de pénétrer l'essentiel de l'être humain et les divers sens de son existence, les véritables écrivains de notre temps ne peuvent jamais, dans leur art, faire l'apologie de l'absurde, des mystères sans réponse, de l'irrationnel, mais, au contraire, que s'y opposer. Ils ne peuvent se considérer comme faisant partie de la confrérie secrète des initiés sans points de communication avec leurs semblables, et qui ne sont que des fabricants de chimériques formes pures, figés dans un individualisme stérile; car la grande littérature a toujours été humaniste et a toujours placé en son centre irradiant l'homme et sa destinée, sa destinée sociale en premier lieu. Passionnant plaidoyer en faveur de la solidarité des hommes, la voix grave de l'écrivain s'élève pour indiquer l'astre resplendissant de l'espoir en la perfectibilité du monde. Les représentants de la vraie littérature ont su brandir

bien haut le flambeau lumineux de la raison dans tous les itinéraires labyrinthiques de l'homme, dans sa recherche prométhéenne, dans sa tentative superbe de connaître et par là, de dominer le monde où il vit, avec l'espoir du bonheur que donne l'accomplissement de sa personnalité au prix d'un travail libre et créateur, dans un ensemble social fondé sur la justice et la collaboration. Ils ont également porté la charge complète des émotions de l'homme qui est non seulement un être doué de raison, mais aussi un roseau que courbe tout vent contraire.

Dans la Roumanie de nos jours, les écrivains élèvent des édifices d'art durables où convergent de multiples ondes existentielles chargées de la complexité des faits nouveaux qui viennent se greffer sur toutes les zones d'activité en vue de l'œuvre immense visant à transformer le monde et l'homme. Cet effort unanime d'un peuple maître de ses destinées, cet effort tout au long des routes longues et larges mais peu faciles de la recherche, de la connaissance et de la construction est caractéristique pour les écrivains dont la conception de l'art se manifeste en une volonté élevée de transmettre à leur peuple et au monde des messages nés de la confiance qu'ils font à l'homme de pouvoir surmonter tous les obstacles quand il s'agit pour lui de se réaliser en tant qu'Homme.

Sur ces longues routes de la recherche, de la connaissance et de la construction, on ne saurait construire des murs de séparation, établir de fausses oppositions ou hiérarchiser les diverses formes de l'activité humaine, créatrice de valeurs matérielles et spirituelles. Dans une patrie dont la vie est dimensionnée par la liberté et l'équité, toutes les énergies s'additionnent pour la grande œuvre commune qui se réalise pour le bien de tous. De sorte que la littérature contemporaine de la Roumanie prend sa signification majeure dans son adhérence osmotique à toute la complexité du présent dans lequel se modèle, à une température élevée, l'homme nouveau, forgeur et maître lucide de son destin.

Plusieurs voies autorisées de la culture universelle contemporaine ont défini la littérature roumaine comme l'une des plus originales et des plus intéressantes de l'Europe. Il est évident que ceux qui la font ne peuvent être qu'ouverts l'un devant l'autre et, nécessairement, solidaires, et qu' ils s'intègrent à la spiritualité progressiste mondiale tout entière. Parce que, bien que sous des latitudes différentes, bien qu'ils se différencient du point de vue social ou politique comme du point de vue de leurs croyances ou de leurs conceptions philosophiques et que chacun d'eux arbore fièrement la marque de sa personnalité créatrice, dans la finalité de leurs missions, les écrivains fidèles à l'humanisme se sentent solidaires sous les signes de leurs aspirations et sous celui de leur lutte incessante pour atteindre les grandioses objectifs de l'humanité d'aujourd'hui: la paix du monde, l'entente et la coopération entre les peuples libres. Avec un sens total de leur responsabilité, ils comprennent et proclament qu'aujourd'hui la notion d'humanisme est équivalente à l'action décisive en vue de la reprise et de l'amplification de la détente dans les relations internationales, de la conjuration du danger de plus en plus menaçant qu'est la course démentielle de l'armement,

le recours aux guerres catastrophiques capables d'anéantir totalement la civilisation du globe. En même temps, les écrivains de l'humanisme contemporain s'élèvent contre l'atmosphère spirituelle empoisonnée créée par la manipulation intéressée et irresponsable des instruments des mass media par les milieux hostiles à la liberté et à la dignité humaines, qui, lançant des sous-produits polluants, exaltent les instincts aveugles, violents, la cruauté, la haine raciale et le chauvinisme, l'obscurantisme et cherchent à créer un terrain fertile pour la résurrection du fascisme. Jamais un écrivain conscient de la noble mission de l'art, et dont le front se penche sur le mystère de la page blanche, ne pourra écrire ni admettre des mots qui soient contre l'homme; par contre, il fera des efforts infinis pour renforcer en cet homme la confiance en un avenir gouverné par la raison et placé, non pas sous le signe de la destruction, mais sous celui de la création. La libre communication des valeurs spirituelles authentiques créées où que ce soit dans le monde jette en permanence des ponts d'amitié entre les peuples et c'est là que la plume de l'écrivain peut devenir d'une inestimable utilité. Toute œuvre littéraire porte en elle, dans l'art dont elle est faite, une grande vérité, une grande aspiration. La grande vérité et la grande aspiration de nos jours se résument sur toute la planète en un seul mot: *la paix*, pour la sauvegarde et la consolidation de laquelle aucun effort sous le signe stellaire de la raison ne doit être épargné. Ceux qui exercent l'une des professions les plus dures et les plus chargées de responsabilité — les écrivains — contribueront sûrement et de toutes leurs forces — tout au long de leur chemin menant à la vérité et à la connaissance — à la création du beau, à l'affirmation de cette vérité et de cette aspiration, avec l'éclat et la force de pénétration dont le monde contemporain a tellement besoin.

ALEXANDRU BALACI

Les fêtes de la presse roumaine

Dans la tradition des Roumains les moments anniversaires sont autant d'occasions de joie et de fête, où l'homme de bien aux côtés d'autres hommes de bien se libère, plus que d'habitude, des fatigues et des soucis, afin d'honorer comme il se doit l'instant éphémère qui n'en reste pas moins un repère stable des biographies. Mais lorsque l'anniversaire dépasse les limites biographiques individuelles unissant, par l'amplitude de ses significations, non seulement des collectivités restreintes, mais des millions de consciences vibrant sous le signe des mêmes idéaux, des millions de volontés militant pour les mêmes causes, l'événement s'inscrit en lettres d'or dans l'histoire

heureuse de la patrie et du peuple. Et c'est dans cette série d'événements, célébrés dans une atmosphère d'inébranlable volonté d'agir alors que le pays tout entier réunit ses forces afin que l'avenir rêvé se transforme en un présent actif, que se sont inscrites, cette année, les fêtes de la presse roumaine.

Au mois de mai la revue « *Viața Românească* » a fêté son 75ème anniversaire ; à cette occasion un décret présidentiel lui a conféré l'ordre « Meritul cultural » Ière classe pour sa contribution à l'affirmation et au développement de la littérature et de l'art roumains, à la mise en œuvre de la politique culturelle actuelle du pays. Au mois de juillet, le Président de la République Socialiste de Roumanie a conféré à la revue « *Contemporanul* », à l'occasion de son 100ème anniversaire, l'ordre « 23 August » Ière classe, appréciant ainsi le rôle joué par cette revue dans la diffusion des conceptions du matérialisme dialectique et des principes du socialisme scientifique, dans l'affirmation des valeurs de la culture et de la science roumaines. Au mois d'août, le Jour de la presse fêté de tous ceux qui, le crayon ou l'appareil photographique à la main, devant le linotype ou la rotative, s'efforcent de donner beauté au mot imprimé, le journal « *Scînteia* », vaisseau-amiral de la presse roumaine, a fêté son 50ème anniversaire. L'ordre « Victoria socialismului » qui lui fut conféré à cette occasion, par décret présidentiel, témoignait de l'importance acquise par le quotidien du Comité Central du Parti Communiste Roumain dans l'édification du socialisme en Roumanie, dans l'éducation révolutionnaire des gens du pays.

Le langage solennel des décrets relevait les coordonnées essentielles du développement de la presse roumaine, les objectifs majeurs pour lesquels elle lutte avec fermeté, les vérités qu'elle exprime d'une manière synthétique, témoignant de la joie suscitée par les réussites du présent, réussites qui ne sont que des étapes d'un processus continu de perfectionnement, d'édification de l'homme et, à travers lui, du pays. Les 75 ans de « *Viața românească* » et les 50 ans de « *Scînteia* » — c'est là une réalité et non pas une métaphore décorative — sont les âges de la presse roumaine en même temps que de la pensée progressiste et révolutionnaire.

L'histoire vient porter témoignage. L'histoire d'hier et l'histoire d'aujourd'hui. L'histoire d'un passé de lutte qui se réalise pleinement dans les faits qui constituent, sous nos yeux, l'histoire du présent. Dans le discours prononcé à l'assemblée solennelle organisée pour le 50ème anniversaire de « *Scînteia* » et pour le Jour de la presse, dans les messages adressés aux revues « *Viața românească* » et « *Contemporanul* » le président Nicolae Ceaușescu soulignait le fait que la presse démocratique, ouvrière et socialiste de Roumanie s'est développée en même temps que le mouvement de libération nationale et sociale et que le mouvement ouvrier et socialiste, ayant eu un rôle important dans la lutte du peuple contre l'oppression et l'exploitation, pour la réalisation de l'unité de l'État national, pour l'affirmation de la Roumanie en tant que pays libre, pour l'édification du socialisme. Idéaux chers au peuple tout entier devenus aujourd'hui réalité, pour lesquels la presse démocrate n'a jamais cessé de militer, se constituant en une tribune active de lutte, de diffusion des idées avancées. C'est ainsi que,

dans les conditions de l'ancien régime, la revue « *Viața Românească* », fondée par l'idéologue Constantin Stere et par le critique et historien littéraire Garabet Ibrăileanu, a accueilli dans ces pages des débats importants et a publié des articles à large écho qui véhiculaient les idées de l'émancipation sociale et spirituelle des masses, orientant la création littéraire et artistique selon les aspirations de progrès de la nation. Les pages de « *Viața românească* » se sont imposé comme tâche l'éducation des générations dans l'esprit de l'amour pour la patrie, pour les idéaux et les conceptions humanistes. Diffusant dans les masses les valeurs culturelles authentiques, militant conséquemment, aux côtés d'autres publications démocratiques, pour la réalisation des idéaux de justice, de progrès social et d'unité nationale des Roumains, la revue a joué un rôle important dans l'instauration d'un climat spirituel propice aux transformations. Pendant les années du socialisme, continuant et amplifiant ces riches traditions progressistes, « *Viața Românească* » s'est pleinement engagée dans l'œuvre d'édification d'une nouvelle culture qui corresponde aux aspirations populaires, au développement de la conscience révolutionnaire et à l'élargissement de l'horizon de connaissance.

La parution, le 1 juillet 1881, à Iași, du premier numéro de la revue « *Contemporanul* » représente un moment aux significations profondes pour l'histoire du mouvement ouvrier de Roumanie, pour l'émancipation culturelle des masses. Parue dans le contexte de l'édification de la Roumanie moderne, à un moment où la spiritualité roumaine produisait des contributions de première importance, la revue voulait apporter à son pays une nouvelle conception du monde et de la vie, se voulait le porte-parole des aspirations et des valeurs morales d'une classe: la classe ouvrière. Se fondant fermement sur la pensée matérialiste-dialectique, « *Contemporanul* » a réussi à faire publier, en traduction, les ouvrages fondamentaux du matérialisme dialectique et historique, a commenté, dans cette perspective philosophique, les œuvres des penseurs progressistes roumains, et a débattu, pour la première fois en Roumanie, des problèmes essentiels de sociologie, d'anthropologie et de pédagogie contribuant ainsi, substantiellement, à la démocratisation de l'école roumaine, à l'orientation et à l'interprétation de la création littéraire; la revue s'est efforcée d'expliquer et de répandre les principes du socialisme scientifique, action par laquelle elle dépassa le stade informatif pour se transformer en un facteur modélateur de consciences, capable de distinguer clairement les directions d'évolution des phénomènes sociaux. Préoccupée sans relâche des réalités immédiates de la culture et de la société roumaines de l'époque, « *Contemporanul* » a été avant tout une revue fonctionnelle, opérante, dont la voix s'est toujours levée pour défendre les intérêts fondamentaux des travailleurs, la liberté, la démocratie. Par sa nouvelle série, commencée en 1946, « *Contemporanul* » a continué, à un niveau supérieur, son œuvre consacrée à la prospérité nationale, reflétant dans ses pages, par les contributions des meilleurs hommes de science, de culture et d'art de Roumanie, le potentiel créateur scientifique et artistique du peuple élevé à une vie nouvelle. Tout en honorant les prédécesseurs et en répandant les valeurs du présent, « *Contemporanul* » se situe sur les positions d'un dialogue

permanent avec une réalité non-truquée, dialogue qui lui permet d'aller au devant des desiderata de l'avenir.

La parution, en août 1931, du journal *Scînteia* marque une étape qualitativement nouvelle dans le développement de la presse révolutionnaire roumaine, exprimant l'accroissement de sa combativité et de sa capacité de lutter pour la sauvegarde des intérêts vitaux du peuple. Tenant tête héroïquement aux répressions de l'ancien régime, dans les conditions d'illégalité dans lesquelles le Parti Communiste Roumain déployait son activité, « *Scînteia* » a combattu aux fins d'unir les efforts de la classe ouvrière dans les grandes luttes contre l'oppression exercée par les classes exploiteuses, contre le fascisme, contre la guerre, pour la liberté sociale et l'indépendance nationale. Paru à l'aube d'une décennie au cours de laquelle de gros nuages menaçants s'amassaient sur le ciel du pays et du monde, le quotidien « *Scînteia* » a fermement démasqué le véritable visage du fascisme, demandant à la classe ouvrière de réaliser l'unité d'action avec toutes les forces progressistes, afin de devenir l'âme du front national antifasciste. « Il est nécessaire que la lutte des masses populaires unies dans un large front populaire antifasciste s'intensifie ; la classe ouvrière tout entière doit se lever, dans un front unique, pour défendre les droits démocratiques du peuple travailleur », était-il écrit dans « *Scînteia* » du 20 juin 1935. Le 1er Mai 1939, lorsque des milliers et des milliers d'ouvriers — communistes, socialistes, socio-démocrates — ont manifesté dans les rues de Bucarest, décidés à riposter fermement au fascisme agressif, « *Scînteia* » réitérait son appel à l'unité et à la lutte: « En avant communistes et ouvriers, socio-démocrates ! Constituez et consolidez le front unique ! Veillez à ce que toutes les forces démocratiques et sincèrement patriotiques s'unissent dans un front large, combatif, contre l'ennemi fasciste de l'extérieur, contre les agents hitlériens du pays. Le succès de cette lutte grandiose pour la sauvegarde de la patrie dépend, camarades, de notre travail commun, de votre énergie, de votre fidélité à la classe ouvrière, au peuple roumain ». C'étaient là des appels vibrants, qui éveillaient un large écho dans les masses ouvrières et les forces progressistes et démocratiques mais qui faisaient risquer leur liberté et même leur vie à ceux qui écrivaient, imprimaient et diffusaient le journal ! Toujours placé sous la direction du parti communiste, « *Scînteia* » s'est trouvé au cœur des événements, participant par la force de la lettre écrite et par ses convictions inébranlables aux luttes historiques menées par le parti, et c'est à peine le 21 septembre 1944, lorsque la Roumanie se fut engagée dans le chemin de la révolution de libération nationale et sociale antifasciste et anti-impérialiste, chemin ouvert par l'acte historique du 23 Août 1944, que « *Scînteia* » publie son premier numéro légal. On écrivait alors, avant l'entrée dans la légalité, à une époque décisive, dans les colonnes du journal, la chronique d'un temps héroïque, temps de la confiance et de l'espérance, temps où les privations énormes, qui semblaient insurmontables, ne purent être dépassées que par l'unité des énergies de la nation tout entière dans un effort gigantesque qui prouvait, mieux que jamais, la force d'un peuple pour lequel l'histoire n'a guère eu de bontés ! Mobilisant les masses à l'édification d'un nouveau pays, « *Scîn-*

teia » a eu une contribution importante à la mise en pratique des objectifs majeurs de cette période : démocratisation du pays, redressement économique, soutien du front anti-hitlérien, lutte contre la réaction, réforme agraire, nationalisation des moyens de production. Plus tard, pendant les années de l'édification socialiste, années qui ont connu de profondes transformations de la structure économique et sociale du pays, années dont la mémoire a retenu non seulement les grandes satisfactions mais aussi les difficultés sans nombre — car on n'obtient jamais rien sans travail et sans lutte, notions qui ne sont faciles à véhiculer que pour ceux qui n'ont jamais travaillé et lutté pour une vie meilleure — « *Scînteia* » s'est fait un devoir de présenter, dans toute leur complexité, ces transformations, de souligner le besoin d'unité socio-politique du peuple tout entier, unité qui devait atteindre une qualité supérieure. Une place à part dans cette période historique de luttes et de victoires pour notre peuple dans son chemin vers le progrès de la société socialiste revient aux années qui ont suivi le IXe Congrès du Parti Communiste Roumain, années pendant lesquelles tous les fils de la patrie, quelle que fût leur nationalité, se sont engagés totalement dans l'œuvre d'édification et de perfectionnement multilatéral de l'organisation et de la direction de la société. Au cours de cette période, la plus fertile de l'histoire de la Roumanie, « *Scînteia* », et avec lui toute notre presse, a présenté dans ses pages — au cadre d'un dialogue sincère avec le peuple, dialogue qui permit aux ouvriers d'exprimer leur opinion sur tous les problèmes auxquels est confrontée notre société — la transformation complète du pays et de ses habitants : le développement à des rythmes intenses des forces productives, la participation de toutes les zones du pays à une vie économique, sociale et culturelle intenses, l'offensive du progrès basé sur les conquêtes de la révolution technico-scientifique contemporaine. « *Scînteia* » est aussi l'écho de la vaste œuvre de perfectionnement incessant des structures démocratiques de la société roumaine, des efforts déployés par le parti et l'État pour créer le cadre institutionnel capable d'assurer la participation directe de tous les citoyens à la direction de la vie sociale. Intimement liée, par sa mission et par son action, à la réalité effervescente que nous vivons, la presse roumaine, et « *Scînteia* » en tout premier lieu, reflète son extraordinaire dynamisme, relève ses lignes de force, décèle ses significations, veille à son développement harmonieux.

L'ordre « Meritul cultural » Ière classe, l'ordre « 23 August » Ière classe, l'ordre « Victoria socialismului » : distinctions méritées, symboles de la haute estime que le président du pays et à travers lui, le pays tout entier, accorde à la presse roumaine. Le Jour de la presse : jour de fête, mais aussi moment de bilan honnête, d'analyse lucide, d'exigence accrue. Car une activité de qualité ne peut être garantie que par un effort soutenu d'auto-dépassement, de perfectionnement continu, par le refus catégorique de la suffisance, par le mécontentement créateur. Ce sont là les conditions intimes du progrès et non pas des obligations extérieures ; la presse roumaine, progressiste par tout ce qu'elle a de représentatif, se fait un point d'honneur de les assurer pleinement.

VALENTIN F. MIHĂESCU

Le paradoxe de l'avant-garde

Le plus grand malheur qui puisse arriver à un tenant de l'avant-garde, c'est de devenir un objet d'étude historique. Pour lui la littérature est un insectarium et l'historien un désagréable entomologiste. Comment l'esprit libre, dédaigneux de la forme, du poète d'avant-garde pourrait-il accepter un pareil destin d'insecte dans une misérable collection littéraire entomologique? !

Le deuxième orgueil incorruptible consiste dans le mépris des formes de la consécration sociale. Un promoteur de l'avant-garde ministre ou académicien? Voilà une idée qui ne saurait venir à l'esprit du jeune intellectuel qui s'engage dans une guerre totale, définitive, contre tout ce qui limite la noble liberté de l'art. Malgré cela, il arrive plus d'une fois que l'esprit s'adapte et que l'orgueil cède. Nombre d'écrivains d'avant-garde ont occupé de confortables fauteuils académiques et ont prononcé des discours de réception où le thème de la liberté absolue n'était plus guère qu'un sujet de solennelle méditation; ils n'ont pas toujours méprisé la hiérarchie sociale non plus, et une fois arrivés aux postes de commandement culturel, ont maintes fois manifesté de l'intolérance. Parmi les critiques aussi, qui lors de leur jeunesse spirituelle ont écrit des pages incendiaires en faveur de la liberté de création, plus d'un s'est déclaré plus tard — par suite de quelle étrange métamorphose? — adversaire implacable de tout ce qui dépasse les limites d'un très sage réalisme.

Comme tout phénomène du passé, l'avant-garde est devenue ensuite l'objet d'une vaste recherche historique — dont l'initiative est bien souvent revenue aux partisans fanatiques de naguère qui repoussaient — nul ne l'ignore — jusqu'à l'idée même d'une définition. La définition ne fait qu'enregistrer le cadavre d'un phénomène. Mouvement spirituel à jamais vivant, créateur, l'avant-garde écarte, de ce fait, toute tentative visant à l'enfermer dans une formule. Ce qui n'empêche que la plupart de ses tenants se sont efforcés d'inscrire leur programme dans une formule mémorable. De sorte que l'avant-garde a vécu dans un éternel paradoxe, en niant voluptueusement ce qu'elle affirmait et en affirmant avec persévérance ce qu'elle niait.

Parmi les multiples paradoxes que ce mouvement révèle se trouve son extraordinaire vitalité historique, entretenue surtout par les traités d'histoire, les anthologies et les synthèses critiques qui ne cessent de paraître

un peu partout, dans la littérature roumaine y compris. Pour ses sympathisants, la littérature proprement dite continue d'être l'objet d'un culte. Son reflet critique a été puissant. Nous avons affaire à un exemple limpide de substitution critique, qui a pour effet d'éveiller la curiosité pour un phénomène isolé par sa structure même. Serait-ce là le dernier complot de l'avant-garde? Assisterions-nous à la véritable mort de ces écoles non conformistes, dans les bras froids, objectifs, égalisateurs, de l'histoire littéraire? La plupart des commentaires critiques s'efforcent de donner une définition de l'avant-garde en insistant sur les notions de nouveauté et de révolte, essentielles dans les programmes du futurisme, du dadaïsme, du surréalisme. Il va de soi que ces notions sont générales et que faute d'un contexte explicatif, elles ne disent rien. Y a-t-il un courant littéraire qui n'ait pas commencé par se révolter contre les écoles antérieures et qui n'ait pas proposé un renouvellement de l'expression? Mais voilà, il est question, ici, d'une révolte totale, d'une véritable vocation polémiste. C'est l'amplitude et la violence de la négation qui semble différencier ce phénomène des autres courants radicaux en art. Abordant le mouvement d'avant-garde d'un point de vue plutôt historique, Ion Pop considère que l'idéal de ce mouvement est « le dynamisme absolu ». La création est menacée de recevoir sa consécration et pour empêcher l'œuvre d'être officialisée, l'auteur préfère sacrifier la perfection. Donc, le chef-d'œuvre (imagination de la perfection) est une négation qui doit rester toujours ouverte, stimulante, perfectible. Il me semble avoir saisi là l'un des paradoxes les plus fins de l'esthétique (appelons cela comme ça) d'une école qui refuse systématiquement et obstinément d'être enfermée dans une étude et de trouver sa mort spirituelle dans une création parfaite.

Déjà, en 1939, George Călinescu reconnaissait que les dadaïstes, les surréalistes et autres avaient cultivé le manque de confiance en toute méthode et en tout modèle et par là il mettait les artistes en garde — chose positive — devant le danger de l'imitation et de la routine. De toute évidence ce n'est pas là le seul attribut de l'avant-garde. Les études précitées en consignent d'autres, comme, par exemple, celui d'avoir donné à la littérature roumaine une impulsion, une fièvre, une agitation créatrice. Cet esprit, ce sont les symbolistes qui l'ont apporté chez nous. Les écrivains d'avant-garde parachèvent — et mènent souvent jusqu'à la limite de l'absurde — ce que les poètes de la névrose citadine avaient commencé.

L'explosion de l'avant-garde a lieu, tout d'abord, dans l'expression. Un nouveau style s'impose dans les publications, un style essentiellement polémique, elliptique, doué parfois du pouvoir de concrétiser avec bonheur. Et vraiment les intégralistes, les surréalistes renouvellent la métaphore

poétique, en lui conférant un surplus de matérialité et la capacité inconnue jusque là d'unir des éléments appartenant à des domaines éloignés les uns des autres. Pratiquement il ne reste aucune sphère de l'activité humaine où ces jeunes et insolents écrivains, formés à l'école hautement artistique de la prose d'Arghezi, ne puisent des termes inutilisés jusqu'alors dans une image littéraire.

Outre le fait d'avoir radicalisé le langage du poème (nous trouvons l'expression éloquente, supérieure de ce processus dans la littérature de Geo Bogza, l'enfant terrible de l'avant-garde roumaine) ces jeunes-là ont imposé, en littérature, la fable absurde, d'une ironie atroce. Urmuz en est un exemple. Les écrivains plus modestes se sont réalisés (et c'est là qu'il faut chercher leur originalité) dans de petites paraboles humoristiques (d'un humour noir, absurde) où l'esprit juvénile iconoclaste s'en donne à cœur joie. Les auteurs « d'aviogrammes » et de « picto-poèmes » brisent les carreaux du poème grave et les remplacent par des dessins infantiles et démoniaques, dans l'espoir d'indigner les honnêtes gens. Un moyen, d'ailleurs, de protester contre l'excès de logique et de sentimentalité dans l'art et de démontrer que dans le périmètre de la littérature entrent aussi d'autres espaces de la sensibilité: le grotesque, l'irrationnel etc. La lune et la lampe de bureau, le cosmos et le morceau de tôle abandonné dans la rue, l'amour, la souffrance, de même que tout ce qui est ridicule, pénible, stupide — ont aussi le droit de devenir les motifs d'un poème bouleversant. D'habitude ce poème est dû au calcul et au hasard (B. Fundoianu—Benjamin Fondane), le hasard étant cependant l'élément qui ordonne le déroulement du poème intégraliste.

Dans son *Anthologie de l'avant-garde roumaine*, Saşa Pană nous offre des fragments du poème total, unique, qu'ambitionnaient d'écrire, dans la quatrième décennie, les littérateurs de Roumanie. Ce délicat écrivain s'était fait depuis plus de trente ans le greffier consciencieux du mouvement et quiconque s'entretenait avec lui restait surpris de sa foi demeurée inébranlable en la grande destinée du surréalisme. Dans la quatrième décennie, le bastion du surréalisme était « *unu* », revue éclectique autour de laquelle s'étaient groupés quelques écrivains spécialisés dans d'intelligentes bouffonneries. Saşa Pană commet l'erreur de ne pas donner assez de place dans son anthologie (par ailleurs utile, indiscutablement) à ces mots d'esprit, résultant d'une obstruction faite à la pensée commune. Les proverbes surréalistes (du genre de: « attention ! les éléphants sont contagieux ! ») ne manquent pas de saveur et semblent, en tout cas, autant de plaisanteries de garçons intelligents que dégoûte la dialectique quotidienne. Une anthologie qui veut prouver que l'avant-garde a élaboré autre chose que des mani-

festes peut s'appuyer sur de pareils aphorismes à rebours, amusants dans leur incongruité.

La question se pose de savoir si nous avons affaire à un principe esthétique supérieur où s'il s'agit d'une habile dissimulation: dégager la théorie d'une insuffisance aiguë de création. Ce problème se pose à quiconque s'approche du territoire spirituel de l'avant-garde où les génies et les imposteurs se tiennent par la main. Où donc s'achève le non-conformisme du génie et où donc commence le génie de l'imposture dans une littérature qui renie furieusement les moyens usuels d'expression de l'art? Dans le cas de l'avant-garde, l'imposture est tout aussi difficile à dépister que la génialité, parce qu'elles usent l'une et l'autre de la force de l'insolite, de la science de parodier l'intelligence, de prendre à la tragédie son côté le plus grotesque et à la comédie la plus gaie, son noyau tragique et absurde. Une idée acceptée par tout un chacun, c'est que l'art véritable des disciples de l'avant-garde se constitue hors des territoires de celle-ci. Pour dire les choses plus simplement: c'est au moment où ils renoncent à leur programme que les tenants de l'avant-garde deviennent de véritables et notables écrivains. « Aucun des grands écrivains n'est seulement partisan de l'avant-garde » note Ion Pop. Il est certain que l'on ne saurait faire fi de ce que les courants d'avant-garde ont apporté à la littérature roumaine en tant que réalisation effective, mais on ne peut citer d'œuvres de ce courant qui aient fait date dans l'évolution lyrique comme c'est le cas, par exemple, pour *les Poèmes de la Lumière* et *Au grand passage* de Lucian Blaga, *Mots ajustés* et *Fleurs de moisissure* de Tudor Arghezi, ou *Jeu second* de Ion Barbu — nous montre D. Micu (Annales de l'Université, Bucarest, 1968, p. 131). Esthétiquement parlant, les écrits d'avant-garde signifient quelque chose dans la mesure où ils n'ont pas respecté la lettre des programmes du dadaïsme ou du surréalisme. Dans ce cas, la conclusion qui s'impose, c'est que les écoles d'avant-garde n'ont donné aucune œuvre entièrement viable et totalement fidèle à la doctrine. Donc, l'avant-garde doit être comprise comme un concept idéal, comme un état d'esprit stimulant, comme on l'a dit, mais (et c'est là un malheur que les adeptes du mouvement transforment en une chance sans pareille), dans l'impossibilité de consacrer un talent. Ignorant les œuvres et surtout les chefs-d'œuvre, l'avant-garde a familiarisé l'artiste avec un style qui prétend appartenir à la négation de la littérature et par la violence même avec laquelle elle nie toutes les philosophies et tous les systèmes éthiques — avec une philosophie de l'existence manifestée d'une manière fragmentaire.

EUGEN SIMION

Urmuz
(1883—1923)

CHRONIQUEURS

Fable

Quelques chroniqueurs, dit-on,
Par manque de pantalon,
Supplièrent Rapaport
De viser leur passeport.
Rapaport, chic personnage,
Faisait un carambolage
Ne sachant pas qu'Aristote
N'avait pas vu l'échalote.
« Galilée, ô ! Galilée ! »
— Cria-t-il lors d'affilée —
« Ne tire plus les languettes
De tes croquenots en miettes . . . ».
L'autre sort une synthèse
De sa jaquette française
S'exclamant: « Sarafoff, frère,
Sers-toi de la parmentière ! »

MORALE

Pélican pour palmipède.

Équivalence française par ROMULUS VULPESCU

ISMAËL ET TURNAVITE

Ismaël se composait d'yeux, de favoris et d'une robe, il ne se trouve, aujourd'hui, qu'avec difficulté. Naguère, il poussait aussi au Jardin des Plantes. Depuis, grâce au progrès de la science moderne, on est arrivé à en fabriquer un, par synthèse chimique.

Ismaël ne se promenait jamais seul. Mais vous pourriez l'apercevoir, tous les matins, vers cinq heures et demie, zigzaguer rue de l'Arionoaïa, accompagné d'un blaireau auquel il était étroitement attaché par un câble.

La nuit, Ismaël déchirait les oreilles de cet animal, puis il le mangeait tout cru et vivant, avec du jus de citron.

Ismaël cultivait beaucoup d'autres blaireaux dans une pépinière située au fond d'une grotte de la province de Dobroudja, au bord de la mer Noire. Là, il les nourrissait et les élevait; lorsqu'ils atteignaient seize ans et avaient des formes à peu près pleines, il les déshonorait tous l'un après l'autre, sans aucun remord, à l'abri du Code pénal.

On n'a jamais su avec certitude où logeait Ismaël la plus grande partie de l'année. On croit savoir, toutefois, qu'il était, pendant tout ce temps, conservé dans un bocal et que ce bocal était caché dans le grenier de la maison de son père adoré, vieillard sympathique, dont le nez, comprimé à la presse, était entouré d'une petite haie. On prétend que celui-ci, animé d'un amour paternel exagéré, le tenait ainsi séquestré pour mieux le protéger des piqûres des abeilles et de la corruption de nos mœurs électorales. Cependant, Ismaël réussissait à s'évader, en hiver, trois mois par an. Son plus grand plaisir était alors de se revêtir d'une robe de gala, découpée dans les draperies d'une courte-pointe, ornée de grosses fleurs, couleur de brique. Ainsi paré, il allait à la Fête du ciment; il s'accrochait alors aux échafaudages des maisons en construction dans l'unique but de décider les entrepreneurs à l'offrir en récompense et à le distribuer aux ouvriers. Il espérait ainsi contribuer, en partie, tout au moins, à la solution du problème social.

Ismaël n'accordait ses audiences que sur le sommet du coteau dominant la grotte aux blaireaux. Des centaines de solliciteurs désirant qui un emploi, qui du bois de chauffage, qui des secours en argent, étaient introduits préalablement sous un énorme abat-jour où ils devaient couver quatre œufs par personne. Une fois que cela était fait, on montait tous ces gens dans les wagonnets à ordures de la municipalité. Un ami d'Ismaël, et qui lui servait de saucisson, Turnavite, les poussait à une allure vertigineuse, jusque tout en haut, chez Ismaël. Turnavite était un personnage bizarre qui, durant l'ascension, avait la manie déplorable de solliciter, aux solliciteurs, de la correspondance amoureuse, sous menace de les renverser.

Longtemps, Turnavite n'avait été qu'un simple ventilateur dans divers cafés poisseux, levantins, rue Covaci et Gabroveni. Ne pouvant plus suporter les mauvaises odeurs qu'il était obligé d'y respirer, Turnavite fit de la politique: il réussit ainsi à être nommé « ventilateur d'État » à la cuisine du poste de pompiers de son quartier.

Il connut Ismaël à une soirée dansante. Il lui exposa la situation misérable dans laquelle il se trouvait, après avoir, cependant, tant tourné. Ismaël, âme charitable, en fit son protégé. Il lui offrit cinquante centimes par jour et la nourriture. En échange, Turnavite devait lui servir de « chambellan aux blaireaux ». Il avait aussi l'obligation d'aller, tous les matins, à sa rencontre, rue de l'Arionoaïa: là, il devait (sans le faire exprès !) marcher sur la queue du blaireau afin de pouvoir présenter, par la suite, mille excuses pour sa maladresse; puis, caresser Ismaël, sur sa robe, avec une houppe trempée dans de l'huile de chanvre en lui souhaitant beaucoup de bonheur et de prospérité . . .

Pour plaire à son excellent ami et protecteur, Turnavite prenait, une fois par an, la forme d'un bidon, lorsqu'il était plein de pétrole jusqu'au bord, il entreprenait un lointain voyage, le plus souvent aux îles Majorca et Minorca. La plupart de ces expéditions se composaient: 1. d'un départ; 2. de l'accrochage d'un lézard à la poignée de la lieutenance du port; 3. d'un rapatriement.

A l'occasion d'une de ces expéditions, Turnavite contracta un rhume effroyable: il contamina, à son retour, les blaireaux, à tel point qu'ils se mirent tous à éternuer sans plus s'arrêter. Ismaël ne pouvait donc plus les avoir quant il voulait. Turnavite fut congédié sur-le-champ.

Nature infiniment sensible, ne pouvant souffrir une telle honte, complètement désespéré, Turnavite mit alors à exécution son funeste plan de suicide non sans avoir, bien entendu, pris, auparavant, la précaution de s'arracher les quatre dents canines . . .

Avant de mourir, il se vèngea, d'une manière atroce, d'Ismaël: il lui vola toutes ses robes, les brûla au milieu de la rue, dans son pétrole personnel.

Réduit ainsi à la situation misérable de ne plus être composé que d'yeux et de favoris, à peine Ismaël eut-il encore la force de se traîner jusqu'à l'entrée de la grotte aux blaireaux: là, il tomba en décrépitude. Aujourd'hui, il y gît encore.

En français par EUGÈNE IONESCO

LA CHANTEPLEURE ET STAMATÈ

Roman en quatre parties

I

Un appartement bien aéré, composé de trois pièces principales, avec terrasse vitrée et sonnette.

Sur le devant, le salon somptueux, dont la paroi du fond est occupée par une bibliothèque en chêne massif, toujours étroitement emmaillotée de draps humides. . . Juste au centre, une table sans pieds, basée sur des calculs et probabilités, supporte un vase contenant une goutte d'essence éternelle de

«la chose en soi», une gousse d'ail, une statuette représentant un curé (transylvanesque) tenant à la main une syntaxe et... vingt sous de pourboire... Le reste ne présente aucune importance. Il faut, néanmoins, retenir que ladite pièce, éternellement plongée dans le noir, manque de portes et de fenêtres et ne communique avec le monde extérieur qu'à l'aide d'un tuyau qui lâche parfois de la fumée et à travers lequel on peut voir, pendant la nuit, les sept hémisphères de Ptolémée et, pendant le jour, deux hommes en train de descendre du singe, aussi bien qu'une file finie de gombos secs, près de l'Auto-Cosmos infini et inutile...

La deuxième pièce, qui forme un intérieur turc, est décorée à grand faste et contient tout ce que le luxe oriental connaît de plus rare et faramineux. D'innombrables tapis de grand prix, des centaines d'armes anciennes encore tachées d'un sang héroïque revêtent les colonnades de la salle, tandis que ses énormes parois sont, conformément aux coutumes orientales, passées, chaque matin, aux fards, et d'autres fois, pendant ce temps, mensurées au compas, pour ne pas s'amenuiser au hasard.

De là, par une trappe pratiquée dans le plancher, on arrive, du côté gauche, dans une sous-terraine qui constitue la salle d'apparat, tandis que, du côté droit, à l'aide d'un chariot mis en mouvement à la manivelle, on pénètre dans un égout frais dont on ignore où finit l'un des deux bouts, tandis que l'autre s'achève du côté opposé, dans une chambre en terre battue, basse de plafond, au milieu de laquelle est fiché un pieu auquel se trouve attachée la famille Stamatè en son entier...

II

Cet homme digne, huileux et de forme à peu près elliptique, à cause de l'excessive nervosité que lui ont valu les emplois qu'il détenait au conseil communal, est contraint, presque à longueur de journée, de mâcher du celluloïd brut, qu'il dégorge ensuite, émietté et «ensalivé», sur son unique enfant, replet, blasé et âgé de quatre ans, prénommé Bouffe-t-y... Le petit garçon, faisant, par trop de piété filiale, mine de ne pas s'en apercevoir, traîne sur la dure un p'tit «oiseau» pour briques à court de pèze, cependant que sa mère, épouse tondue et légitime du susdit Stamatè, prend part à la joie commune en composant des madrigaux, paraphés par imposition du doigt.

Ces activités suffisamment fatigantes les font, à juste titre, se désopiler, et alors, leur audace atteignant parfois à l'inconscience, ils contemplent tous les trois, à travers des jumelles et par une brèche de l'égout, le Nirvâna (située dans le même arrondissement qu'eux, à partir de l'épicerie du coin) et lui lancent des boulettes de pain ou des rafles de maïs. D'autres fois, ils pénètrent dans la salle d'apparat et ouvrent des robinets expressément agencés là, jusqu'à ce que l'eau, se déversant, arrive au niveau de leurs yeux, moment où tous, par grande joie, tirent des coups de pistolet en l'air.

En ce qui concerne Stamatè en personne, une occupation qui le préoccupe au plus haut degré c'est de prendre, le soir, dans les églises, un instantané

des saints les plus âgés, qu'il vend ensuite à prix réduit à son épouse crédule et surtout à l'enfant Bouffe-t-y, possesseur d'une fortune personnelle. Stamatè n'aurait jamais exercé ce commerce interdit s'il n'avait presque entièrement manqué de moyens, étant même forcé de satisfaire son service militaire lorsqu'il n'était âgé que d'un an, au seul but de pouvoir aider, le plus tôt possible, ses deux frérots démunis, aux hanches trop saillantes, raison pour laquelle ils avaient été limogés.

III

Un de ces jours, Stamatè, pris par ses habituelles recherches philosophiques, eut, pendant un bref instant, l'impression d'avoir touché à pleines mains aussi l'autre moitié de « la chose en soi », lorsqu'il fut distrait par une voix féminine, une voix de sirène qui vous allait droit au cœur et s'entendait de loin, s'évanouissant tel un écho.

Courant d'urgence au tuyau de communication, Stamatè s'aperçut, à son grand ébahissement, que, dans l'air chaud et embaumé du soir, une sirène aux gestes et à la voix séduisants étalait son corps lascif sur le sable brûlant du bord de la mer... Dans un combat terrible avec soi-même, pour éviter de tomber en proie à la tentation, Stamatè, preste à louer un navire, prit le large et se boucha de cire les oreilles, et celles des matelots également...

Mais la sirène se fit plus provocante encore... Elle le poursuivit sur l'étendue des eaux, avec des chansons et des gestes pervers, aussi longtemps qu'il fallut pour permettre à une douzaine de Dryades, de Néréides et de Tritons d'arriver de la haute mer et de ses profondeurs et d'amener, sur une superbe conque de nacre, une innocente et fort décente chantepleure rouillée.

Ainsi, le projet de séduction du grave et chaste philosophe pouvait être considéré comme une réussite. À peine eut-il le temps de se glisser subrepticement jusqu'au tuyau de communication, que les fées marines déposèrent gracieusement la chantepleure à proximité de son logis, puis, légères, espiègles, parmi rires et fous cris d'allégresses, s'évanouirent sur l'étendue des eaux.

Confus, affolé, désagrégé, c'est à peine si Stamatè put faire avancer son chariot à travers l'égout... Sans perdre tout à fait son sang-froid, il éparpilla maintes fois de la terre sur la chantepleure, puis, après s'être régalé d'un peu de bouillie de sanicle, se jeta, par diplomatie, la face contre terre, y restant de la sorte en prostration pendant huit longs jours fériés, terme nécessaire devant s'écouler, croyait-il, selon la procédure civile, pour qu'il pût être mis en possession dudit objet.

Après cet intervalle de temps, lorsqu'il reprit ses activités quotidiennes et la position verticale, Stamatè eut le sentiment d'être totalement revenu à la vie. Jusqu'alors, il n'avait jamais connu le divin frisson de l'amour. Il se sentait meilleur, plus tolérant, et le trouble qu'il éprouvait à la vue de cette chantepleure le faisait se réjouir et, simultanément, souffrir et pleurer comme un enfant...

Il l'épousseta avec un torchon et, après lui avoir badigeonné de teinture d'iode les trous principaux, il la prit avec soi et, par des nœuds enrubannés de fleurs et de dentelles, la fixa tout auprès et parallèlement au tuyau de communication, et, en même temps, pour la première fois, épuisé par l'émotion, la transperça d'un coup, toute entière, tel un éclair, et lui vola un baiser.

Dès lors, pour Stamatè, la chantepleure devint un symbole. C'était le seul être de sexe féminin pourvu d'un tuyau de communication qui lui permettait de satisfaire aussi bien aux exigences de l'amour qu'aux intérêts supérieurs de la science. Oubliant tout à fait ses devoirs sacrés de père et d'époux, Stamatè commença à couper, chaque nuit, les liens qui le maintenaient attaché au pieu et, pour pouvoir lâcher la bride à son amour sans bornes, se mit à passer de plus en plus souvent à travers la chantepleure, prenant son élan d'un tremplin expressément construit à cet effet, puis, descendant sur les mains, à une vitesse vertigineuse, un escalier mobile en bois, au bout duquel il faisait la synthèse de ses observations extérieures.

IV

Les grandes félicités sont toujours de courte durée. . . Une nuit, Stamatè, venu pour accomplir son habituel devoir sentimental, constata avec stupeur et désappointement que, pour des causes encore impénétrables, l'orifice de sortie de la chantepleure s'était tellement rétréci que toute communication à travers lui devenait impossible. Pérplexe et néanmoins méfiant, il fit le guet, et, la deuxième nuit, il vit plein d'effroi et n'en croyant pas ses yeux comment Bouffe-t-y, monté dessus, tout haletant, fut laissé s'y introduire et passer. Pétrifié, Stamatè eut à peine la force d'aller s'attacher lui-même au pieu: le lendemain, pourtant, il prit une décision suprême.

Il commença par serrer dans ses bras son épouse dévouée, puis, après l'avoir recouverte d'une couche de couleur, la cousit dans un sac imperméabilisé, dans l'intention de garder toujours intacte la tradition culturelle de la famille. Puis, au cœur d'une nuit froide et obscure, il emporta la chantepleure et Bouffe-t-y et, les jetant dans un char-à-bancs qui était, par hasard, de passage, leur donna dédaigneusement une poussée dans le Nirvâna. Ce qui n'empêche que plus tard, le sentiment paternel ayant eu le dessus, Stamatè, grâce à ses calculs et combinaisons chimiques, réussit à la longue, par le pouvoir de la science, à faire nommer Bouffe-t-y dans un poste de sous-chef de bureau.

Quant à notre héros, Stamatè, ayant jeté un dernier coup d'œil à travers le tuyau de communication, contempla encore une fois le Cosmos avec ironie et indulgence.

Puis, montant à tout jamais dans le chariot à manivelle, il prit la direction du bout mystérieux de l'égout et, manipulant, avec une persévérance accrue ladite manivelle, il court aujourd'hui encore, comme fou, rapetissant toujours son volume, dans le but de pouvoir finalement pénétrer dans l'infiniment petit et y disparaître.

ALGAZY & GRUMMER*

Algazy est un vieillard sympathique, édenté, souriant et pourvu d'une barbe rase et soyeuse, gentiment rangée sur un gril vissé sous le menton et entouré d'une clôture en barbelé...

Algazy ne parle aucune langue européenne... Mais si on l'attend à l'aube, au petit matin, et on lui dit: « Bien le bonjour, vas-y, Algazy ! », en insistant sur la consonne *zed*, alors, Algazy sourit, et pour manifester sa gratitude, fourre sa main dans la poche et en tire le bout d'une ficelle, faisant tressauter de joie sa barbe pendant un quart d'heure... Dévissé, le gril lui sert à résoudre n'importe quel problème difficile concernant le nettoyage et la quiétude de la maison...

Algazy n'accepte pas les pots-de-vin... Il s'est prêté une seule fois à un tel méfait, quand il était copiste à la Caisse de l'église; et ce n'est pas de l'argent qu'il a pris alors, mais seulement quelques tessons de vieux pots cassés, poussé par le désir de constituer une dot à quelques siennes sœurs démunies, qui devaient toutes se marier le lendemain...

Le plus grand plaisir d'Algazy — en dehors des besognes quotidiennes auxquelles il vaque au magasin — est de s'atteler, de son plein gré, à une brouette et, suivi, à deux mètres environ, par son associé, Grummer, de courir, à bride abattue, dans la poussière et sous la fournaise du soleil, sillonnant les communes rurales, dans le but unique de ramasser de vieux chiffons, des cannettes trouées d'huile d'olive et, particulièrement, des osselets qu'ils mangent ensuite tous les deux, après minuit, dans le plus sinistre des silences...

En plus, Grummer a un bec en bois aromatique...

---

* C'est l'ancienne enseigne d'une boutique très connue de valises, porte-monnaie etc., de la Capitale, demeurée aujourd'hui sous une seule raison commerciale. En tout cas, nous prenons la liberté de croire que les noms d'Algazy ou Grummer, selon les images qu'évoquent leur musicalité spécifique — résultat de l'impression sonore qu'ils produisent à l'oreille — ne semblent pas correspondre à l'aspect, à la dynamique et au contenu de ces deux sympathiques et distingués citoyens, tels que nous les connaissons en réalité...

Nous nous permettons de montrer ci-dessus aux lecteurs comment aurait dû et comment aurait pu être un Algazy ou un Grummer *in abstracto*, s'ils n'avaient pas été créés par un hasard, un destin qui ne tient presque pas compte si les objets de ses créations correspondent, dans leur forme et mouvement, aux noms qui leur furent impartis.

Nous présentons nos excuses à MM. Algazy & Grummer pour les observations que nous nous sommes permises plus haut; mais nous les fîmes animés également par le désir de leur être utiles, tout en les avertissant à temps sur les mesures d'amélioration les plus convenables à prendre dans ce sens.

Le remède, paraît-il, ne saurait être qu'un seul et unique: soit que chacun trouve un autre nom, véritablement idoine à sa réalité personnelle, soit que tous les deux se modifient eux-mêmes, tant qu'il est encore temps, de forme et de rôles, conformément à la seule esthétique des noms qu'ils arborent, s'ils veulent toujours les garder...

Caractère fermé et tempérament bilieux, il reste, à longueur de journée, étendu de tout son long sous le comptoir, son bec enfoncé dans un trou sous le plancher...

Dès qu'on entre dans leur magasin, une senteur délicieuse chatouille vos narines... Au bas de l'escalier, vous accueille un brave garçon qui a sur la tête, au lieu de cheveux, des fils de coton vert; ensuite, on est salué avec beaucoup d'aménité par Algazy et invité à prendre place sur un tabouret.

Grummer attend et guette... Perfide, le regard de travers, exhibant d'abord seulement son bec seul, qu'il fait glisser ostensiblement en haut et en bas d'un caniveau pratiqué exprès à la carne du comptoir, il surgit à la fin en toute son intégralité... Il pousse Algazy, grâce à toute sorte de manœuvres, à quitter l'établissement, puis après, insinuant, il vous attire subrepticement dans toutes sortes de discussions — surtout sur le sport et la littérature — jusqu'à ce que, au moment propice, il vous porte au ventre deux coups de bec successifs, avec une vigueur telle qu'il vous oblige à sortir et à vous enfuir à toutes jambes dans la rue, en hurlant de douleur.

Algazy, qui, à cause de cet intolérable procédé de Grummer, a presque toujours des ennuis et des altercations avec les chalands, détale après vous, vous invite à revenir et, pour vous laisser prendre une revanche pleinement méritée, vous accorde — si vous avez déjà acheté un objet dont le prix dépasse 15 sous — le droit de... renifler un peu le bec de Grummer et, si vous le désirez, de lui serrer, le plus fort possible, certaine vessie grise en caoutchouc, qu'il porte vissée derrière, un peu au-dessus des fesses, ce qui le fait sauter à travers la boutique sans plier les genoux, tout en poussant des cris inarticulés...

Un jour, sans informer Algazy, Grummer prit la brouette et s'en alla seul à la recherche de chiffons et d'osselets, mais, au retour, tombant, par hasard, sur quelques débris de poèmes, il se déclara malade et, bien caché sous l'édredon, les dévora tout seul à la dérobée. Algazy, subodorant quelque chose, l'y suivit avec l'intention sincère de lui faire un peu de morale, lorsqu'il s'aperçut, terrifié, que la panse de Grummer avait consommé et digéré tout ce qui restait encore de bon dans la littérature.

Ainsi, privé à l'avenir de toute nourriture tant soit peu meilleure, Algazy croqua, en compensation, la vessie de Grummer toute entière, pendant le sommeil de celui-ci...

Le lendemain, Grummer, au désespoir — resté sans vessie, seul au monde — saisit le vieillard au bec et, plein de colère, après le coucher du soleil, le traîna au sommet d'une haute montagne... Là, ce fut un combat de géants, qui se déchaîna entre eux et qui dura toute la nuit, jusqu'à ce que, vers l'aube, Grummer, vaincu, s'offrît à restituer toute la littérature engloutie.

Il la vomit dans les mains d'Algazy... Mais le vieillard, dans la panse duquel les enzymes de la vessie avalée commençaient à engendrer le frisson de la littérature de l'avenir, considéra que tout ce qu'on lui offrait était trop peu et vieilli...

Alors, affamés et incapables de trouver dans l'obscurité la nourriture idéale dont tous les deux avaient tellement besoin, ils reprirent le combat

redoublant d'efforts et, sous pretexte qu'ils ne faisaient que se goûter l'un l'autre pour mieux se connaître et se compléter, ils commencèrent à se picorer avec une fureur toujours accrue, jusqu'à ce que, s'entremangeant peu à peu l'un l'autre, ils fussent arrivés tous les deux au dernier os... Ce fut Algazy qui acheva le premier...

Épilogue

Le lendemain, au pied de la montagne, les passants purent voir, jetés par la pluie dans un fossé, un gril à barbelé et un odoriférant bec en bois... On prévint la justice, mais avant sa descente sur les lieux, l'une des femmes d'Algazy, qui avait forme de balai, surgit à l'improviste et... de quelque deux ou trois coups, à droite et à gauche, elle balaya et envoya aux ordures tout ce qu'elle y trouva...

Équivalence française par ROMULUS VULPESCU

Ion Vinea
(1895—1964)

TOUZLA

I

à Marcel Janco

La lune laissait des pages d'argent
et les lèvres des eaux vibraient
d'incomprises lectures.
J'ai détaché la barque amarrée entre les roches de fer
j'ai largué ses voiles pâles.
T'en souviens-tu — le pêcheur que nous embauchâmes
savait tous les chants de la Dobroudja
crépuscules aux ténèbres du gouvernail
et la mer l'écoutait quand il se taisait.

Sur la nacre nous patinions en respirations
— quel doux vent divaguait à travers le monde —
sur sa main la route faisait briller des jouets de diamants
la lune était un miroir oublié dans un palais
nous pensions à ceux qui ne nous avaient pas encore caressés.
Sur la rive le cabaret rouge dansait
Et assoupis, au fond, se tenaient les bancs en or.

II

Pâle vague rochers brûlés
village bleu en un anneau de chaux
les femmes du paysan ont des ongles de corail
et se vendent pour du strass et des fards.
Je veux demeurer ici à Touzla
quand les valses se taisent à la Maison Blanche
quand partent les écoliers rachitiques
et saigne sur la plage le coquelicot sauvage
caillot craché par le jeune midi.
Le soir sonne ses signaux dans le phare
pour les trompes vagues d'eau
quand rentrent les contrebandiers les mains constellées d'étoiles
quand passent le navire et les planètes.

En français par MICAELA SLĂVESCU

REMUER CIEL ET TERRE

-fragment-

Printemps, exhalaisons séminales, effluves d'écorce d'arbres et de vent humide. Le sang se dilue, des veines bleues marquent le visage des lunatiques de même que mes tempes amaigries, des fleurs d'agonie s'ouvrent sur les mouchoirs. La saison avançait, des perce-neiges et des violettes on passa au muguet, des abricotiers et des griottiers aux châtaigniers. Puis vint l'enneigement douceâtre, épuisant, des acacias.

Et ce fut enfin l'irruption générale des tilleuls, dans le complot d'une nuit unique, et leur révolte supprima la frontière entre les âmes et les parfums, jetant dans le monde une confusion sans pareille. Les gens paressaient

en marchant, dilatés par un insupportable bonheur. Les arômes altéraient les sons, le paysage, les couleurs, et mettaient une sourdine à tout mouvement, comme la neige qui envoûte les villes et les pétrifie dans un silence féerique.

Les midis blancs faisaient s'évanouir le paysage industriel comme un fantôme en papier, et les yeux du peuple arboraient la sécheresse, à cette heure poussiéreuse comme une mansarde.

Dans la chambre étouffante, je protégeais mon crâne par un mouchoir mouillé. La canicule foudroyait mes paupières vaincues. J'aspirais à la torpeur résignée des fauves dans leur cage. Un tableau alpin, des lacs violets et des glaciers surgis, fantastiques, sur un vélin brillant . . . Réclame d'une villa en montagne, avec ses stocks des vacances.

Nulle digression constante, pour mon tourment voguant sur une mer rouge.

J'ai atteint le dernier échelon de la solitude, et la patience me fouette de larges rafales de sable. À quel rivage clouer ma volonté fuyante? Où trouver l'espoir, les moyens de résister?

Dans ma geôle de craie, je n'ai même plus la force d'errer à travers le temps. Mes appels de grillon m'ont épuisé.

Le salut que j'appelle existe pourtant et doit consister en une idée extrêmement simple. Œuf de Colomb, où te trouver? L'œuf réveilla en moi une sensation d'aridité et de lumière stérile. Puis il se cala, sans point d'appui, au centre de mes doutes et sa taille dépassa cinq fois la normale.

Fuir? Où? L'idée de fuir ne m'était d'ailleurs pas venue, comme elle ne vient pas au lièvre surpris la nuit, au milieu de la route, par la gerbe aveuglante d'un phare de voiture.

L'été remplissait l'air comme un hymne. De la fenêtre, le regard galopait sur les boucliers des toits, puis courait se blottir au pied des coupoles bleues.

La veine s'enflant sur ma tempe m'obsédait. Sa ligne sinueuse et absurde devait avoir un dessin précis. Je ne pouvais pas le voir dans la glace, ni le déchiffrer du doigt. Mais une sensation intérieure m'en informait clairement: c'était un profil de femme. Quelle était l'inconnue que reproduisait, en effigie, le socle de mon front? Plusieurs après-midis de suite, j'avais exploré mon secret en vain. Une surprise étonnée vint m'égayer. De la main, je me frappe le front: comment n'y ai-je pensé plus tôt ! Minerve, c'était toi? et j'éclate de rire, — Minerve? Le dessin de cette veine congestionnée, c'est le profil de la sage déesse . . .

Ah, je suis marqué par un bon signe, mon destin s'améliorera, sans aucun doute . . .

Au même instant, des coups frappés à la porte. Mon cœur se gonfle d'émotion.

Dans l'embrasure, sous la flamme de la salle poussiéreuse, un homme surgit dont la vue déchaîna mes idées comme une basse-cour effarouchée, et je fermai les yeux, aveuglé par les disques concentriques de ces soleils précipités dans la pièce. Râpés et brillants, ses vêtements enserraient son grand corps d'aussi près que les bandelettes des momies égyptiennes. Entre les pattes du vieux col raide, la pomme d'Adam dansait follement de haut en bas. Apparition précise et burinée comme une gravure sur bois, dans son cadre de poussière et de soleil, avec ses lunettes incendiées par un rayon brisé... Une main repliée près de la poche, et le bras collé au corps, comme pour transporter une serviette imaginaire. Après un salut correct, bureaucratique, il avala sa salive, d'un mouvement qui fit jouer comme un ludion l'enflure de son cou, et sa voix humble et posée articula quelques mots. Puis il me tendit la main...

Quelques mots. Leur sens vint ricocher avec un certain retard sur leur sonorité en marche. Puis ce sens si simple rebondit en échos cent fois répercutés, réveillant les souvenirs en masse, transperçant les mystères, incendiant les faits, comme le fond d'une grotte, d'une lumière agile et soudaine.

Nos existences s'étaient-elles donc souterrainement entendues, pareilles à ces arbres qui s'embrassent par la racine? Comment n'avais-je pas pressenti ce qui se passait, alors déjà, en ces heures de poursuite silencieuse, en ces instants de tacite correspondance? Et ces quelques mots simples et timides se mirent à danser en caractères contorsionnés, autour de moi et de mon visiteur, dont se tendait la main revendicatrice. Ils dessinaient autour de nous d'élastiques *rondes* modifiant leur contour, leur style, leur expression. Ils s'accrochaient à des cordes solaires, comme des signes dans l'espace, comme le linge étendu sur les cordes, nous couronnant d'étourdissants diadèmes, édifiant des arcs de triomphe sur nos échines rigides, recomposant, dans leur ordre naturel ou inverse, les mots du Monsieur à la Serviette:

— J'attends que vous me donniez ma part!

J'ATTENDS QUE VOUS ME DONNIEZ MA PART!

En français par ANNIE BENTOIU

Tristan Tzara
(1896—1963)

DOUTES

— J'ai tiré le vieux rêve de sa boite comme tu le fais d'un chapeau
quand tu te fais beau dans ton habit à nombreux boutons
comme tu tires le lièvre par les oreilles de ton carnier
quand tu reviens de la chasse
Comme tu choisis la fleur d'entre les mauvaises herbes
et l'ami d'entre les courtisans.

Voici ce qui m'est arrivé
Lorsque le soir vint tout doucement comme un insecte
Bon pour beaucoup comme un remède, quand j'allume dans mon âme
un feu de bois mort
Je me suis couché. Le sommeil comme un jardin borné dans l'indécision

Tu ne sais pas ce qui est vrai, ce qui ne l'est pas
Il te semble que c'est un voleur et tu lui tires dessus
On te dit ensuite que c'était un soldat
C'est ce qui m'arriva
C'est pourquoi je t'appelai que tu me dises sans faute
Ce qui est vrai, ce qui ne l'est pas.

En français par MICAELA SLĂVESCU

B. Fundoianu (Benjamin Fondane)
(1898 — 1944)

C. BRÂNCUŞI:
Portrait de B. Fundoianu

DISCOURS

à Ilarie Voronca

Je veux, ruche de vitalité,
accumuler dans ma chair
tout ce que les antennes dorées
du soleil t'ont offert.
Tristesse à l'équinoxe !
Réveille-toi, cache-la
dans des gants de boxe,
agiles dans leur combat,
Flûte, mélancolie. Je voudrais
une chanson pour mon esprit: las
comme un argonaute, j'aimerais
un chemin pour d'autres pas.
Avec de grandes semelles de sel,
les coudes dans le vide accrochés,
les reins rongés par la mer
et le regard illimité.
Viens m'enlacer avec douceur,
violon, danseuse fragile,
nous remplirons de fraîcheur
la belle cruche d'argile.

Et te voilà donc tournant
à l'égal des planètes infinies
et du vide, dans le sang restant
depuis le début de la vie,
sur l'informe à cheval,
de monstres endormis,
jaillissement idéal
dans la chair assoupie,
comme les boutons des habits,
les siècles et les astres
se détachent du corps infini
du premier grand désastre.
Comme un vampire, pensée.
tu suces ma pauvre chair:
l'araignée a tissé
une rose, piège-enfer
des mouches. Maçon, mystère,
tu mènes les âpres formes
mourir sur le calvaire,
et dans le bloc informe
que tu as déposé
en moi, à corps perdu
tu tailles des statues
pour une future cité.

En français par OLGA GALAȚANU

Ernest Cosma (Claude Sernet)
(1902—1968)

PRÉFACE POUR UN BAEDECKER

Atlas géographique le plus beau poème
sourire acide au-dessus d'océans et de trains
vie ou succession de gares et débarcadères
mènent plus loin la pensée tel un porteur la valise

REPORTAGE

Nessos le centaure de 125 CV
le champion des usines Fiat et des courses d'Epsom
l'ex-directeur de la Compagnie de trains électriques
a été mis knock-out en sept rounds
par le célèbre boxeur grec Héraclès.

En français par TISA BĂDULESCU

Saşa Pană
(1902—1981)

ÉVÉNEMENTS SANS ÉTOILES

Depuis lors j'ai encore donné un collier de pieds
sur la poitrine la tête le dos
À beaucoup d'hippopotames qui avaient enveloppé dans une feuille d'étain
L'intelligence altérée
Ils ne parlaient que de planètes schopenhauer
Démocratie bancs littérature banquets
Un essaim d'abeilles a lancé une attaque à la baïonnette
Et des paupières se sont mimétisées en pomme de terre

La voiture vous attend pour vous mener à la gare la plus proche
La bonne société ou le fléau de la ville
Est demeurée les gencives sur le plancher
La vérité était cachée
Comme la partie utile du légume dans la terre
La vérité s'est faite de la place comme une faux
Elle a rencontré un monsieur à melon

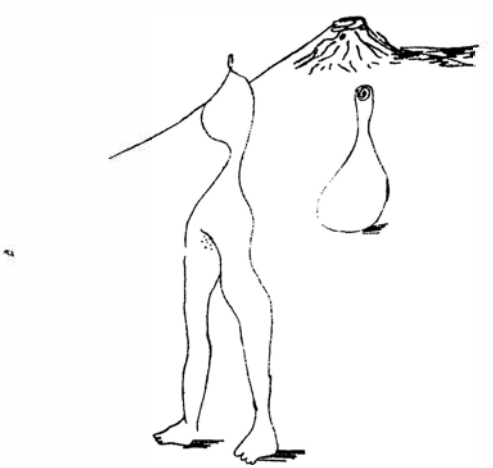
La moitié est tombée devant lui
Comme une galette
Elle a encore rencontré une théorie moisie

Mais chacune vivait séparément comme un vers
Sans queue ni tête

Je suis passé par là et me suis frotté un peu la plante des pieds
Dessus
C'était agréable

Un centaure m'a félicité
La lune était d'un bel orange
Elle entrait et sortait par les fenêtres ouvertes.

En français par MICAELA SLĂVESCU



VICTOR BRAUNER: Dessin pour le volume *Diagrammes* de Saşa Pană

Ilarie Voronca
(1903—1946)

VICTOR BRAUNER:
Portrait d'Ilarie Voronca

STROPHE I

Monsieur l'archange est un bon chef contable*
Eurydice: que je te ferme les yeux avec des épingles de nourrice
je te prie pas d'allusions mathématiques
Eurydice je vais me coucher.

STROPHE II

Eurydice je vais me coucher
je te prie pas d'allusions mathématiques
Eurydice, que je te ferme les yeux avec des épingles de nourrice
Monsieur l'archange est un bon chef contable.*

* En français dans le texte.

ZODIAQUE

— fragment —

XVI

Le paysage dans les yeux comme dans une bouteille,
le sang d'un avenir proche dans l'écume du matin,
avec des oiseaux comme des robes de l'air lacérées en cordages
Tandis que le mât a atteint la lèvre de la vision nordique,
Entendre la glace chanter aux stridentes altitudes,
Comme s'annoncent à son de trompe les miroirs occis
Un violon d'eau traverse les sombres cristaux,
Et les orchestres en cascade sous la baguette de la tempête,
Avec les danseurs tombés en une brusque tristesse,
Et un cortège d'aurores à travers des éclairs nuptiaux,
Avec le sommeil transparent à travers la lumière perpétuelle,
Annonce aux nouveaux espaces le bond orgueilleux du jour,
Jette les sacs d'étoiles au galop des chevaux avides
Et la frénésie de l'horizon lavée dans la froideur claire,
Scintillant dans le diamant de la faim des louves aux aguets,
Ricane dans le feu comme un lézard sautant dans les herbes de la voix,
Se retrouve dans le fruit avec noyau et ver,
Et sonne une heure de l'esprit à travers la cloche des astres,
Jette dans la cage de l'oubli le corps comme un gant
Et l'esprit comme un roi ceint la couronne suprême
Ornée de la gemme miraculeuse de la mort,
Avec une révélation arrachée d'un collier de chouettes
Lorsque le sang est la doublure dans l'habit d'un cœur,
Lorsqu'à travers les montagnes de la haute respiration passe un navire fantastique,
Et une récolte nouvelle se déverse sur les plaines connues.

SUR LE POÈME ET L'ANTHOLOGIE

Un étoilement de noms. Une panoplie où l'agilité du poignard s'enchaîne à la fleur de poudre de fusils byzantins, aux rayures du pistolet monténégrin. Anthologie. Et toutes les audaces s'y sont donné rendez-vous comme dans les herbes léchées par l'écume des vents, la danse en zig-zag des lézards, la volute en hémorragie des voix comme des avions. Il déploya le télégramme chiffré du cœur, j'aime cette anthologie palette, les noms comme des pinceaux ouvrent un frisson de parfums embaumés, un arc-en-ciel de sourires. Gradins, les paroles mènent vers la voûte inscrite intérieurement vers les poèmes de tapis et de son; l'écriture ancienne comprend des arômes forts, les voix dorment dans le bois de noyer, comme les poissons dans les étangs aux eaux creusées en l'anneau.

Chaque poème est une pupille. Les rimes grondent comme les cuves dans les caves en ébullition, les chaînes des forêts se brisent, un sang en décroissance lèche sur la rive les voyelles comme des pierres arrondies.

Denté chaque nom comme dans la tempête le front du ciel, secouant les genévriers les maxillaires du vent. Anthologie: un jazz-band de couleurs, des trains roulant à toute vitesse à travers le serpent des nuits; la ronde paresseuse des cîmes des montagnes aux neiges de la sensibilité dans la durée, aux grottes avançant à travers les veines, à travers le tissu des nerfs jusqu'à la langue.

Le pas égratigne trop-cuit le fruit de cette chair, galeries les regards te regardent en fanfare pure. Les âmes se touchent comme des pays, des sensibilités s'étreignent immatériellement comme les frontières sur la carte. Le lecteur pénètre dans les entrailles, s'arrête, rincé. Les images se succèdent dans l'ordre imposé par le bureau de circulation.

Chaque page, une localité balnéaire aux vertus thérapeutiques différentes. L'anthologie, je l'aime non réussie. Je veux la tension du poète comme l'aiguilleur brusquement disparu sous le rideau de la vitesse changeant de train, tranchant le jaillissement du phare signal dans l'artère. Une équipe de boxeurs. Les ombres se heurtent comme des chaises; ils revêtent la poésie comme un gant d'entraînement.

●

Mais voilà: le heurt des mots dans un poème est extraordinaire; le son qu'il rend est semblable à celui des atomes se heurtant entre eux dans la substance des choses; c'est le bruit des planètes sur la paupière du ciel.

●

L'impossibilité de l'invention en dehors de ce qui est connu; une construction sans la loi de la gravitation; un miroir grossissant, diminuant,

déformant tout à la fois. Le poème: une selle enchantée, on la secoue, elle hennit, l'étalon mangeant de la braise.

●

J'ai vu un agent de police sous la pluie; il ressemblait à la Vénus de Milo: il n'avait pas de bras.

●

Un poème ne doit pas être constitué seulement de mots mais aussi de vides; abîmes sur les pentes desquels le pas glisse et suit l'étreinte sans fin.

●

Comme Jeanne d'Arc le poète entend des voix.

En français par MICAELA SLĂVESCU

C. BRÂNCUŞI: Illustration au volume *Plantes et animaux* d'Ilarie Voronca

Stephan Roll (Gh. Dinu)
(1904—1974)

MARCEL IANCU:
Portrait de Gheorghe Dinu

CHANSON ÉROTIQUE

à Fox, le roi des reporters

Il tremble, effaré, le Dieu trop étourdi . . .
Le crépuscule aussi s'éteint
dans la cendre de ma pipe en terre ;
ton œil ressemble à une gouge d'étain,
ton sourcil c'est une chaine de fer,
attends-moi, épanouie,
avec un policier près de ta porte solitaire,
pour mon poignard impie.

J'attacherai les lions
comme des agrafes
à ton cou gracieux:
les lions, les grands lions,
les hyènes et les girafes,
je serai le premier
à les amener, mes heureux
baladins, dans ton rêve

Sang d'argent qui jaillit
d'une étoile ! Donne-moi
ta bouche et ta hanche et la gourde d'absinthe;
et ton sac et ta montre, cachés sous le matelas,
viens ici, je veux t'embrasser avec une faim canine,
viens, je t'attends, dans le froid, je me meurs en cours de route,
sang de parfum qui glougloute
dans un lys aux feuilles fines.

En français par OLGA GALAȚANU

PRINTEMPS ROUGE

Entre vos doigts les acacias fleurissaient
Les acacias comme une grève de blancs pétales
Grinçaient en portes défuntes des sceptres les rois
Un tam-tam battait maintenant sur les enclumes
Des drapeaux flottaient avec la gélatine dans le sang
Dansaient les ombres de feu sur les bustes de peau
L'étoile qui tombe est la larme qui ne pleure plus
Aux fabriques attendant dans la nuit comme des girafes
Le cou entouré de ténèbres
Les moteurs en fuite
Les flammes sur les mains, des lauriers aux chevilles
Vous trempez ce soir les coudes dans l'or
Vous aiguisez les bras comme un sabre
À la pointe sans précédent du monde
Il ne restait de Dieu qu'un moineau
Sautillant au milieu des grains
Entre les cygnes noirs des usines
Les paroles étaient des taches rouges sur une carte sur laquelle je marchais.

Un squelette s'entrechoquait s'éloignant comme une troïka
Les hommes étaient diaphanes de faim
Les voix se brisaient dans les grandes vitrines
Sous les fenêtres les enfants pleuraient
Dans les bras des mères comme des gimblettes absentes
Les moteurs continuaient de parler
Et une dialectique impeccable de l'acier était venue
Les roues dentées coupaient les petits ongles de l'instant
Les marteaux frappaient le fer à la tempe
Et vous offrait un chrysanthème d'étincelles
Prolétaire comme les cuisses droites
Droites comme deux cariatides du monde
Au ventre en serpentins de sang
Comme un halo autour des ovaires
Je suis passé entre vos mains
Comme entre des barres d'aluminium
Je vous ai montré dans les fours les métaux félins
Les moteurs hâletaient
Un fleuve de feu se heurtait à la poitrine
Les paons noirs passaient à travers la salle des machines
Tombaient les lumières comme des linceuls des lanternes
Traînant dans la boue femmes et enfants
Et les mains mouraient dans vos poches
Comme des oiseaux affamés dans les cages.
Ville portée à dos d'homme à travers la nuit de phosphore
Le rire s'entrechoquait dans les squelettes vivants
Les pains doraient leur auréole dans le four
Et des enfants pleuraient dans de chaotiques assiettes.
Ce sont là les républiques pâles
Avec des pluies d'acier sur les toits
C'est là le soleil avec ses rayons en chemin
Et ce sont là les villes de boue
Votre main se ferme sur la poignée des portes sages
À travers les fenêtres ouvertes vous vous voyiez dans d'autres siècles
Et je vous ai entendu la nuit dans les chariots de poupées
À travers vos vêtements déchirés on voyait vos étoiles
Cicatrices sur une peau sans rémunération
La terre avait des poches de charbon
Près de votre chair toujours de charbon
Mais les gestes jetaient des éclairs
Dans les instantanés rouges
Quand vous descendiez dans les larges rues
Dans les pages de Germinal
Deux par deux vers un autre quatre de l'histoire.

En français par MICAELA SLĂVESCU

Virgil Gheorghiu
(1905—1977)

POÈMES TÉLÉGRAPHIQUS

à A. Zaremba

Le système solaire fait du gigantisme les yeux bandés. Dieu est directeur de cirque et croit à la réclame des étoiles.

●

Rails de chemin de fer — araignée écrasée dans les gares — cordes pour musique mécanique — ski sur les neiges éternelles de l'horizon, que vous importent les traverses courtes et rapprochées?

●

La phrase de l'univers s'enchaîne sans fin; de temps à autre des virgules: les comètes.

●

Lune, cerf-volant à queue de strophes; je n'ai pas assez de ficelle pour toi. Tu es libre. D'autres joueront.

●

Mon esprit circulaire comme une meule d'affiloir ébrèche le firmament pour en tirer des étincelles.

●

Le poète sourd joue sur des cordes à sécher le linge; le gros bourdonnement ressembla à la tempête et se crut Jupier tonnant.

●

Métropolitain, fulgurant sous la croisée des directions sombres, l'inconscient de Paris !

●

Moïse, gourdin étendu, signe minus vers Canaan.

●

Dans les peaux des amantes, les surhommes taillèrent des ardoises pour la bourse de la cote poétique.

En français par MICAELA SLĂVESCU

Tiberiu Iliescu
(1906—1977)

DU GUI POUR L'OISEAU DES EAUX

J'entends le silence du sang avec l'ombre des pensées ou le guet des fauves près de la terre.

Je ne suis ni de trop, ni absent. Ville, aux appels tremblants comme les méfaits des eaux. Le tard des lampes de fer sur les brouillards fluviaux de sable.

Un crime se dissimule dans la rétine, dans les ongles, dans la respiration. Il s'étend comme une carie de nuit capricieusement aggrandie et inutile. Un homme, une action, une intention, l'élimination totale.

Mais c'est un moment exact, scientifique, dépourvu du romantisme des notes de piano; une tension attentive, une lucidité parfaite, mince, qui fixe obliquement le point averti avec une préméditation ambitieuse, dépourvue de la ligne de la conviction tempéramentale.

Ensuite tout se dilue lamentablement, conventionnellement, comme un récitatif héroïque dans un conservatoire de province, en états dépressifs intimes.

L'orgueil démesuré de l'adjutant sans troupe invoque l'orgueil pénible, qui falsifie ridiculement l'aspiration vers l'absorption de cadres, dans la hiérarchie, dans l'absolu ou le transcendant.

Les hommes ne se fatiguent-ils donc pas d'arborer leurs masques professionnels?

Munis de femmes à sentiments d'étage, à prévisions d'assurance hellène, à indications chiffrées, à intérieurs aménagés selon des illustrations cunéifiles et des vagabonds encadrés maritimement entre des horizons limités d'eaux adorablement blanches.

Le statut avec désignation de la rubrique de bienséance, du mérite officiel, indique les positions et les obligations.

Une vierge en fil de fer de la dernière valse, qui devait soutenir une anecdote d'érotisme suave des mélodies pour pensions catholiques s'est fixée dans un champ conjugal avec un officier d'administration.

Planètes pour un chien rouge ou visages d'atlas élémentaire.

Hôtel « Victoria » à l'arrêt des fiacres comprend différents sexes de plaisirs.

Parmi les chauffeurs, caporaux du Navire Bogii et du personnel de service des restaurants des Halles venus acheter des cigarettes pour les consommateurs du local, la tentation semble modeste, anonyme, obscure.

Femmes d'huile, de messes, de balances. Des viandes qui furent aussi des vessies de fonctionnaires, vertueuses et éliminatrices.

La lumière du pétrole multiplie le renoncement de bout de ligne ferroviaire sur les corridors aboutissant aux waters dégradés.

Quelqu'un, peut-être un lycéen aux insignes d'une princesse russe du Caucase actuellement dans la gêne, s'informe avec un tact provenant d'une éducation morale soignée, du « Bois mort » qui glisse indécis entre les bras serrés avec une prévoyance de mauvaise régie.

Le taxi est passé se dirigeant vers la gare.

Le dernier train à lanterne sur la barrière

Et le même canal avec la touche d'un vieux torchon.

Une image d'aujourd'hui persiste avec bigoterie comme une révélation de Pentecôte; un Julien Sorel auquel je n'appartiens pas, les bords de la terre et les dimensions du temps. Sans pouls, fixe, au-delà de la larme de couleur, présent, central définitif.

Sous chaque paupière une limite de continent qui clôt inébranlablement une histoire de tumulte, de déclamation moyenne, d'applaudissements, arcades, épopées de calendrier rural.

Roulent les globules sans air.

Une trace de transfuge indélébile près du mur.

La fanfare municipale s'est retirée du quartier.

Du gui pour la vitre, pour l'« eau des yeux ».

En français par MICAELA SLĂVESCU

Constantin Nisipeanu
(n. 1907)

CONSTANTIN NISIPEANU:
Dessin pour « La femme d'air »

UN ORAGE S'EST POSÉ AU CREUX DE TES PAUMES

Une belle fille s'est détachée des vapeurs d'alcool
Le gargotier l'a prise avec la paume moite
Sa peau grumeleuse sent ses mamelles de velours
Et son corps à peine plus haut qu'une poire

Par la fenêtre un marteau de braise lui frappe le front
Les yeux des soûlards attablés sont devenus des chiens en fureur
Mais agile comme une balle la fille bondit sur sa paume
Il a la chair muée en gâteaux de cire

Maintenant de sa tête lui pousse une mêche de coton
Du miroir une main l'enflamme à une allumette
La vie a cessé de tourner ses petites roues dans le cerveau
La paume seule lui est restée vivante et calme

Les consommateurs ont crispé leurs visages se sont tordus les mains
Il est un cierge qui brûle derrière le zinc
Mais la fille est toute de vermeil et elle fume des cigarettes de soie
La fille ne sait pas qu'il est mort pour toujours
La fille est sereine

En français par TISA BĂDULESCU

Geo Bogza
(n. 1908)

POÈME PÉTROLIFÈRE

Je vais vous parler des hommes du pétrole
et de leur âme plus noire et plus inflammable que le pétrole.

Je vais vous parler de moi,
parce que personne plus que moi ne peut être un homme du pétrole,
et mon âme noire et inflammable
me fait vous en parler avec toute la brutalité.

C'est ainsi qu'on doit parler du pétrole: avec brutalité.

Je vais vous parler de ses crimes et de ceux de ses hommes,
je vais donc vous parler de mes crimes
et soyez sûrs que personne ne pourrait être plus cynique
et personne n'en pourrait parler avec plus de brutalité
que moi.

Moi, qui suis infâme et violent
et qui, tout comme les collines pétrolifères,
ai toujours couvé quelque chose d'horrible dans mes entrailles,
moi, qui souille tout ce que je touche,
moi, qui, pareil au pétrole, suis comme on ne peut plus passionné
et fais irruption de moi-même
et m'en fiche du désastre que j'emmène au monde.

Moi, celui-ci, je vais vous parler du pétrole et de ses crimes.

Écoutez:
Vous ne vous doutez même pas combien il est sale et noir le pétrole
et combien sales et noirs sont ses hommes.

Écoutez:
Vous ne connaissez le pétrole qu'en tant qu'essence pure, en éprouvettes,
vous ne connaissez pas comme moi les mille infamies,
les mille vilenies dont même les plus insignifiants
d'entre nous peuvent se vanter,

les mille veuves leurrées dans des bistrots ou forcées
sous la menace du couteau de vendre pour rien leur lopin de terre,
vous ne connaissez pas nos faux serments
et vous n'avez pas vu les sondeurs brûlés vifs dans les flammes
des grands incendies que nous avons provoqués nous-mêmes.
Vous ne savez rien sur le pétrole et sur ses crimes.

Mais vous ne savez rien non plus sur moi
parce que tout ce que je vous ai dit jusqu'à présent
n'est pas, comme vous l'avez pensé peut-être, un cri de révolte pour le sort des spoliés et des assassinés,
mais un commencement d'hymne pour le pétrole et pour ses hommes,
un commencement d'hymne pour ceux capables de mentir, de piller et de tuer,
un commencement d'hymne pour moi et pour mes frères en infamie.
Je n'aime pas le pétrole quand il devient essence pure en éprouvettes,
mais je l'aime tel qu'il sort de la terre, sale et par des procédés sales,
je l'aime avec fureur, avec passion,
et je veux chanter mon espèce maudite d'hommes du pétrole.

C'était par une humide nuit d'automne
que l'idée m'est passée par la tête que pour les infamies dont je suis capable
je devienne moi aussi un homme du pétrole.

C'était ainsi: une humide nuit d'automne
et le sort a voulu que je devienne vite un homme du pétrole
mes actions réussissant à me placer près des plus grands scélérats.

Je chanterai d'abord Buştenari*, où j'ai reçu le baptême de l'insolence et de la bassesse,
où mes mains et mon âme se sont salies
autant qu'elles ont pu se salir.

Je chanterai Buştenari, le tumultueux, le dévergondé Buştenari,
où chaque pierre parle de moi et de mes crimes
et où chaque enfant peut vous dire combien cynique et menteur je suis,
et ensuite je chanterai les sondes, auxquelles j'ai extorquées de l'argent comme à de vieilles amantes.

Mais quand je chanterai Buştenari et quand je chanterai les sondes
ce sera toujours pour moi que je chanterai
parce que moi j'ai convoité, comme un tigre, comme un fauve sanglant
tout ce qui n'était pas mien et je n'ai reculé

* Petite localité près de Ploieşti (lieu de naissance du poète), située en pleine zone pétrolifère, où Geo Bogza a vécu un certain temps et d'où il envoya ses premiers poèmes à une revue littéraire.

devant rien pour faire tout mien,'
et c'était toujours la différence entre moi et les autres mortels:
pouvoir les écraser et les écarter sans pitié de mon chemin.

Ainsi que dit la Bible qu'on écrase la tête du serpent
ainsi j'ai écrasé la tête du premier homme qui m'a fait confiance,
et toutes ses richesses ont été d'un coup les miennes.
Je m'en souviens:
j'ai fermé les yeux, j'ai dit: « Seigneur ! » — et j'ai frappé,
ensuite, j'ai frappé bien des fois, sans plus fermer les yeux et sans plus demander l'aide de personne,
et quand je suis sorti dehors, j'ai été fier de ce que mon cœur battait calmement.

C'était ainsi chaque fois:
mon cœur a battu calmement,
et quand j'ai dit les mensonges les plus outrés,
et quand je fus parjure
et quand j'ai marché sur les cadavres
mon cœur a battu calmement,
ce qui m'a donné de la confiance en moi-même
et m'a fait être sûr de ce que les lois de la nature étaient
avec moi et me donnaient raison.

En français par ILEANA VULPESCU

M. H. MAXY: *Paysage avec derricks*

Tașcu Gheorghiu (Șuly)
(1910—1981)

UGHI

Histoire de quelques nœuds de ruban et de quelques culbutes

Après le scandale de *Parade* au *Châtelet* en 1917, deux remarques me flattèrent beaucoup:
Ce fut d'abord un directeur de théâtre criant: « nous n'avons plus l'âge de Guignol »; ensuite un monsieur que nous entendîmes, Picasso et moi, dire à sa femme: « si j'avais su que c'était si bête, j'aurais amené les enfants ».

J. COCTEAU, *Lettre à Jacques Maritain*

Pâmé dans les dentelles de l'astre parfait avait défolié le gong des subtiles cavalcades de phosphore. Alors parut parmi les épouvantes du temps mort Ughi, arraché par les fusées, avec ses omoplates coagulées à 25° et sous le vert, le pointu silence de diamant de l'influent monsieur Noémi. Je ne veux pas affirmer que sa situation dans le paysage ne lui avait pas convenu, et pas non plus qu'il aurait pu être distrait dans l'entourage du bois denté de loup; j'ose cependant affirmer qu'il ne voyait pas — pâle comme il l'était avec ses lèvres splendidement prolongées par l'écume de ces neiges aux tintements de clown — SCROTUM monstrueux, à lentes montées, à lueurs d'usine: des marées compactes ordonnaient la vitesse des gigantesques rideaux, elles annonçaient la carrée, la bleue progression de la saison des tanks.

Cependant Ughi écrivit: Chirico ou le lieu du crime
et tout de suite après: Chirico, c'est encore l'heure du train
(il avait envoyé une lettre au Pape)
Une explosion nulle traversée par quelques superbes nœuds presque invisibles;
une enfance bellement imposée au milieu des giroflées;
tragique destin de concierge du siècle.

Ughi erra longtemps dans sa vie, la remplissant de culbutes et de nœuds de ruban multicolores, faisant artistiquement irruption hors des chambres meublées, mais son thorax était définitivement tatoué, présentant une radiographie immuablement désespérée.

Il nous proposa une danse au cours de laquelle, comme dans certaines tribus, il accrocherait son cœur à des poignards, mais il ne fut pas entendu, car au milieu des bruits inquiets, de chaises renversées, se levant pâles pour regarder plus attentivement, les spectateurs examinaient en groupes deux-trois perles duvetées montrées dans leurs paumes par quelques longs nageurs bleus.

Ughi hurla alors d'une voix rauque:
« La symétrie c'est un pléonasme visuel ».*
et il mourut aspiré par dix hautes glaces gothiques perpétuelles qui portèrent encore un instant désagrégé, à travers les eaux violâtres le beau visage d'adolescent d'Ughi.

En français par MICAELA SLĂVESCU

* En français dans le texte

Virgil Teodorescu
(n. 1910)

AU LOBE DU SEL

Tes voix je les entends
comme les ponts en repos qui résonnent
comme les ruines qui élèvent
les serpents secrets
ou comme après les massacres
la main qui reste

●

Devant moi tu t'arrêtes
comme un golfe paisible
où les requins dévorent les papillons

●

L'amour force le hasard
le hasard ouvre l'amour
et ta chevelure me conduit
vers les catastrophes qualitatives

●

Comme dans un palais de miroirs
en toi
mon désir agite
à perte de vue ses voiles

●

Dis-moi combien tu peux haïr
pour que je sache
si les volcans ont encore
des éruptions
La fébrilité de tes boucles d'oreille
annonce la nuit

●

Ton petit sourire
comme un crabe dans un combat antique
dort dans mon œil
comme dans une moule
(. . .)

●

J'accours vers ton image
comme vers un crime féroce
derrière moi l'air
suffoque mes ongles

●

Tu anéantis ma mémoire
c'est pourquoi je t'aime
tu y mets ta jaune prunelle
tu brises l'intonation comme un vase votif
tu dissipes à coups de fouet
ma diffuse mélancolie
tu peuples mes artères de chevaux marins
tes cuisses m'accordent le chiffre diurne
je surprends sur toi le viol
tombé dans les pièges
des noirs cristaux

●

Femme de chlore de marbre lavé
enfermée dans les lustres pour respirer la chambre
en lignes lunaires pendue sur les champs
comme dans les vieux films l'hypnose
Demande et je ne répondrai pas
dans quelle phalange gît notre conscience

dans quelle île notre amour
flottant au dessus des orangers
comme un phœnix
(. . .)

●

J'aime toujours en toi un temps comme une corolle
coulant sur mon visage comme un filet de sang
comme un marécage de blanc d'œuf à mes pieds
pour les libations
(. . .)

●

Un virus adoré remplit ta bouche
et tes dents sont des tombes de rois
de huguenots déchus dans leurs armures
d'où les spectres se lèvent endormis
(. . .)

●

Je refais sur toi toutes les maladies
tous les crimes toutes les obsessions
les abdications violentes
les polissoirs du lit des fleuves

●

Mes bras sont tendus vers toi
comme sur les nébuleuses le mystère
comme les myriapodes renversés
dans un verre de suif

●

Dans les coussins est ton goût menstruel
dans l'oreille est ton genou masturbateur
dans les plantes dorment tes ondes
dans les nœuds que je dénoue
sont tes regards

●

Tu es le bruit de sel jeté dans l'eau
tes immenses yeux fruitiers
sur lesquels brûlent les sulfuriques neiges

●

En regardant à travers toi
je vois les cascades
glacées à l'atteinte de la baguette

●

Tu connaîtras bientôt aussi
l'équilibre des toiles d'araignée
et tu sauras le rompre
aussi légèrement

Poème écrit en français par l'auteur

Gherasim Luca
(n. 1913)

LA SAINTE COMMUNION

Le 8 mai j'avais quitté l'usine effiloché comme d'habitude
couvert de poussière dans les rues coudoyant des messieurs en pelisses
parmi de belles femmes fatigué et effiloché
et un humide dégoût emplissait ma bouche

cette belle dame m'avait aperçu du haut de sa voiture
j'étais un gars pas mal — le crachat ça ne se voit pas —
elle avait des cheveux ondulés et une voiture
ma présence là noyée de poussière éveillait en elle un suave frisson sous ses bas
et jusqu'à la porte de son appartement luxueux la voiture légère a roulé

où travailles-tu me demanda-t-elle pendant qu'elle enlevait son manteau
depuis quelques jours à l'usine de gaz
tu es un gars bien bâti et assez beau tu pourrais mieux gagner
depuis six mois et jusqu'à hier je ne mangeais qu'une fois tous les deux jours

notre discussion pouvait se prolonger à l'infini
mes paroles à moi sentaient le pain le gaz
elle gazouillait comme un piano ouvert des paroles de romance à la mode

et pourtant la manière virile dont ma chair s'arrondissait sur les os
faisait que nous nous entendions à merveille

l'heure est avancée, couchons-nous
le lit sentait mœlleusement le chaud et le propre
la dame savait mieux faire l'amour que discourir
et moi j'aimais ses cheveux parce que j'avais besoin de les tirer.
le matin elle me dit au revoir mon cher
(il était 5 heures et à 6 l'usine ouvrait)
nous nous reverrons ce soir à 8 nous dînerons ensemble
auprès de mes paroles sentant le pain le gaz
je conservais une bouche pleine de crachats
elle la vit elle s'en effraya
cette belle dame avec laquelle toute une nuit
je me suis promené dans l'amour et l'automobile — elle disparut
à sa place fumait une vieille ridée, ses lunettes sur son nez qui
lisait assidûment les Saintes Écritures.

En français par MICAELA SLĂVESCU

Gellu Naum
(n. 1915)

CIRE NOCTURNE

Les rideaux noirs des papillons noirs des mains
les cristaux noirs des seins
la glace tremble quand toutes les portes sont fermées à clef
et quand nous attendons que paraissent les fantômes
aux cheveux résonnant dans la cour déserte
les fantômes des hommes muets
des hommes de cire qui nous regardent fixement

Il nous va falloir allumer tous ces fantômes
ces hommes qui volent à heures fixes au-dessus des ruines
les ailes partant de sous leurs mèches
il nous va falloir incendier les escaliers pour qu'il n'existe plus
que le rêve de la chute
le rêve du chacal et de la main allumée
main comme une langue de pendu avec laquelle on se console

VICTOR BRAUNER:
Illustration au volume
Le voyageur incendiaire de Gellu Naum

ALPHABET AQUATIQUE

L'attente les mains dans le rêve
les poumons au-dessus des narines
un oiseau qui apporte un couteau

Je te sors nue du miroir en flammes

LE CHÂTEAU DES AVEUGLES

— fragment —

La poésie est incompatible avec la moindre limitation dogmatique. Son immense espace démontre combien insuffisant est tout ce qui peut être imaginé comme forme ou comme figure.

Son sens est « le sens de ce qui doit être mis en relief, le sens du miracle nécessaire » (Novalis).

La poésie est une avance, une prometteuse avance, une prophétie de la pensée nouvelle et réelle.

Dans le jeu magnifique d'ombres et de lumières de la perturbation, le verbe retrouve sa fonction réelle de réalisation, l'homme effrayé, hanté par ses propres créations, retrouve ses possibilités d'intervention et de liaison.

LA POÉSIE est une science de l'action.

Ses techniques ont leur place naturelle auprès des grandes techniques de l'action.

Les liaisons qu'elle assure sont de nature magique: grâce à elle, les hommes retrouvent leur contact mais ce contact est pareil au feu, pareil à la panique, pareil à l'amour, pareil à l'eau, pareil à la révolte, pareil à la mort qui régénère notre sang.

J'adore contempler de temps à autre les désastres des cyclones. À la veille des grands changements que nous escomptons, notre chemin poétique a un sens bien à lui, profond, irréversible.

Parler d'amour, de poésie encore et encore avec ardeur, avec fureur...

Nous pouvons nous habituer à l'idée de la fatalité de notre esclavage, nous pouvons fréquenter telle ou telle institution vampirique dans l'attente d'une mort dont le mystère n'a constitué qu'une légère erreur rationnelle.

Nous pouvons prendre cela à la petite cuiller, goutte à goutte, jusqu'à la noyade totale.

Parler d'amour, de poésie, avec les yeux, avec les dents, avec les cheveux, avec les souliers, avec les narines, avec le sang...

Il y a quelques maisons encore. Toute idée d'esclavage me répugne, comme me répugne toute idée de liberté qui commence à s'étioler. Nous nous baignons. Nous comptons les étoiles.

J'aime les préposés à la fourrière. Ils sont, eux, vrais, calmes, décis. Je parle des chiens qui prennent les hommes dans leurs lacs.

En français par ANDRÉE FLEURY

Paul Păun
(n. 1916)

LA MER PÂLE

— fragment —

Je porte entre les lèvres la vie d'un œuf
et entre les paupières encore fermées les algues des pleurs,
seul le désert connaît cette terrible pluie
passant avec les oiseaux à travers les os du visage
seul le désert connaît cette neige amère
dans chaque paume ouverte, dans les épaules rompues,
dans chaque bouche du cœur.

Je porte encore à bout de doigts la fumée, le couteau et la fleur,
la peau du cadavre doux comme le bras de la nuit,
son front de bas de soie,
la baignoire remplie de vagues de feuilles
où ses mains pendent dans les eaux de la mer.

Je n'ai pas de plus beau costume, les nuits d'été
je porte sa peau transparente sur les épaules,
et le sourire exhibé sur un masque liquide
pareil aux cheveux appuyés à un rocher
je promène ton corps éparpillé aux genoux de l'abîme
et les pas que je perds se prolongent dans l'ombre des pas.

Je porte maintenant dans les mains une lampe de flammes,
un petit bateau et un œil de poule
juché sur un pain trempé de ton sang,
je prononce doucement le nom du feu
je prononce le nom de la mort aussi doucement
que le serpent de la larme sur la peau trempée de larmes

aussi doucement que leur forme créée dans la bouche et tombée sur les mains,

je tiens dans une main la forme du nom du feu
et dans l'autre main la forme du nom de la mort,
juché sur un pain trempé de ton sang.
je regarde ces étranges objets qui brûlent réciproquement.

En français par MICAELA SLĂVESCU

D. Trost
(1916—1966)

TEXTES OCULAIRES

— fragments —

1
Les cheveux pénètrent directement dans le drap nuptial

Maintenant les cheveux se défont lentement et s'offrent à une machine compliquée faite pour les cheveux d'où poussent les draps nuptiaux et le drap a au milieu une tache immense d'un nœud de soie un peu défait mais soutenu par une cascade où tout est pourri.

La vierge est pleine assurément de plumules et de morceaux de verre coupants.

L'eau lourde qui coule de sa bouche se répand à terre. À grands coups de houpette elle poudre le drap et surtout le cerne caché sous l'oreiller.

Et la voilà qui s'aperçoit dans le miroir où son Double lui envoie un long baiser que surprennent les doigts de la masseuse surgis de la petite table de bois ovale et qu'ils absorbent en même temps que l'air sec de la chambre, le transformant dans le plus triste des objets communs.

2
La matière inflammable avale volontiers un fleuret et un masque

Un masque et un fleuret sont placés sur une étagère de verre auprès d'un talisman contre le velours qui ressemble à une peau très ancienne.

Un coupeur de queues poursuit une fillette carbonisée afin qu'on n'y retrouve pas la place de l'œil crevé (un oiseau nocturne où les fleurs ne se sont pas vues).

La femme vêtue de velours violet avale une quantité d'animaux plus grands que la faux énorme qui projette son ombre derrière le rideau translucide.

La salive passe sous les portes d'une pièce dans l'autre: début et fin de toutes les matières inflammables, de tous les excès et des perversions interdites.

Enfin l'oiseau ossifié sous la peau du visage prend son vol, divulguant le secret de la parole. Mais il s'arrête brusquement et réclame d'une voix changée à un passant vêtu de noir de lui emprunter son masque en os.

3

Les troupeaux d'éléphants repoussent indignés la forêt

La forêt git à terre abattue par le passage en trombe des éléphants.

Mais à la place des arbres surgissent d'abjects objets cylindriques sur lesquels se précipitent en tandem fourmis et phalènes.

Sous l'ombre conique, les infirmières transportent des lits sur lesquels viennent rendre l'âme des vieillards décrépis, proférant des malédictions et des injures à l'adresse de la nature.

Puis, dans un silence de mort, les lits sont soulevés en l'air à l'aide de poulies primitives.

Nous assistons à une pétrification sous-marine, et nous entrons dans l'empire des aiguilles à coudre, des couteaux à enter, des yeux de verre, et des éponges qui, n'ayant plus rien à perdre, posent en victimes.

En français par MICAELA SLĂVESCU

Mihnea Gheorghiu

(n. 1919)

ANNA-MAD

(extraits)

. . . . . .

Anna-Mad
les pluies fatiguent jusqu'au fond de l'abîme,
l'effroi de tes douces landes m'étreint encor.
Tout près du cœur brûlent les étoiles de mes frères, de sur
les plaines du monde, tout près du cœur figé
brûlent encor les étoiles de mes frères, d'une
vieille flamme, inapaisée.

Tes pas ont surgi tout près des racines qui
fument;
combien étrange ta présence entre la vie et
la mort...
Les pluies errent sur nous de plus en plus profondes
pour l'ultime paix.
Sous des arcades et des roses ton sommeil est
le frémissement du jardin; ombres d'ailleurs, animaux
souples du passé incendié.
De tes nuits étrangères
Anna-Mad ton cœur est malade;
tes yeux sont un nouvel alphabet.
.....
L'écho de l'horloge implacable s'est glissé
comme une vrille, comme une fumée vénéneuse
aux paisibles apparences, comme la fumée d'une
noire prière.
Une évasion triomphale des grandes eaux
funéraires du cœur, puis comme un
pouls latent, les forêts se taisant.
Comme des barbelés, cernent
les ondes de la mort;
(ce désir m'est resté
comme un lourd reproche, comme un brouillard).
Les doutes de retour sont des serpents
dans cette logique de la folie et de la
diversité.
Avec chaque paysage décomposé, avec
chaque arbre, la nuit bleue noire
pénètre l'oubli, comme l'Océan.
Avec des visages allongés, transparents, vivants, comme
pour une vie future
un violent brasier se prépare ailleurs.
(Vaine toute résistance du destin).
C'est à peine ici que commencent les idylles immortelles.
.....

En français par TISA BĂDULESCU

Geo Dumitrescu
(n. 1920)

LA LIBERTÉ DE SE SERVIR DU FUSIL

Dans la fosse noire, peut-être dans un cimetière,
les hommes, mes amis armés, écoutaient leurs propres propos chuchotés,
tous sales, maigres et pathétiques comme dans Shakespeare,
ils comptaient leurs cartouches et leurs jours et espéraient une attaque
pour cette nuit.

La lune parut alors, sans casque, surgie des ténèbres barbelées:
mais les hommes ne tombèrent pas face contre terre,
ils allumèrent des cigarettes et parlèrent de la liberté de se servir du fusil,
commodément appuyés dans la fosse noire ou peut-être même à des
pierres funéraires.

J'étais l'un d'eux, j'en suis certain,
j'ai trouvé du reste aujourd'hui dans le tiroir parmi mes manuscrits épars
mon pistolet rayé à vingt-quatre coups,
qui m'avait accompagné au siège de Trébizonde, si je ne me trompe.

Dieu, que d'actions d'éclat, j'accomplis alors aussi . . .
j'étais brave et cruel, tel un héros de roman !
Il me souvient avoir tué trois cent soixante ennemis en un seul assaut !
ah ! mes hurlements de rage et de triomphe, je les entends encore !. . .

À Waterloo j'étais avec le pauvre Bonaparte le cabotin,
rostandisant au seuil d'un siècle,
brave et inutile, et grasseyant comme pas un,
je me battais alors aussi — que pouvais-je bien faire d'autre ?

•

Les doigts serraient une cigarrette depuis longtemps fumée.
Dans la fosse noire, comme des pierres, tombaient les derniers mots.
Mes amis armés et pathétiques m'écoutaient bouche bée,
commodément appuyés aux pierres funéraires.

Dessous, en parallèle, des gens dormaient leur éternité —
discourant eux aussi de la liberté de se servir du fusil après chaque carnage . . .
Mais, sur mon pistolet à vingt-quatre coups, la lune me semble la même que celle qui m'avait accompagné au siège de Trébizonde si je ne me trompe.

En français par MICAELA SLĂVESCU

Dessin de HANS MATTIS TEUTSCH

MANIFESTE MILITANT À LA JEUNESSE

À bas l'Art
car il s'est prostitué!
La Poésie n'est qu'un pressoir bon à pressurer la glande lacrymale des filles de tout âge;
le Théâtre, une recette pour la mélancolie des commerçants de conserves;
la Littérature, un clystère éventé;
la Dramaturgie, un pot de fœtus fardés;
la Peinture, des langes de la nature, étendus dans les salons de placement;
la Musique, un moyen de locomotion dans le ciel;
la Sculpture, la science des attouchements dorsaux;
l'Architecture, une entreprise de mausolées attifés;
la Politique, l'affaire des croque-morts et des usuriers;
... La lune, une fenêtre de bordel à laquelle frappent les entretenus du banal et font halte les affamés des fourgons de l'art

NOUS VOULONS
la merveille de la parole nouvelle et pleine de soi; l'expression plastique, stricte et rapide des signaux en morse.

DONC
la mort du roman-épopée et du roman psychologique;
que l'anecdote et la nouvelle sentimentale, le réalisme, l'exotisme, le romanesque, demeurent l'objet des reporters habiles
(Un bon reportage quotidien remplace aujourd'hui n'importe quel long roman d'aventures ou d'analyse);
Nous voulons un théâtre de pure émotivité, un théâtre d'existence nouvelle, débarrassée des clichés affadis de la vie bourgeoise, de l'obsession des sens et des orientations.
Nous voulons des arts plastiques libérés de tout sentimentalisme, de littérature et d'anecdote, expression des formes et des couleurs pures en rapport avec elles-mêmes
(Un appareil photographique perfectionné remplace la peinture de jusqu'à présent et la sensibilité des artistes naturalistes)
Nous voulons l'éradication de l'individualisme comme but, pour tendre à l'art intégral, sceau des grandes époques (hellène, romane, gothique, byzantine etc.) — et la simplification des procédés jusqu'à l'économie des formes primitives (tous les arts populaires, la poterie et les tissus roumains etc.)
La Roumanie se construit aujourd'hui.
En dépit des partis hébétés, nous pénétrons dans la grande phase militante industrielle

Nos villes, les routes, les ponts, les usines que nous bâtirons, l'esprit, le rythme et le style qui en découleront ne pourront pas être falsifiées par le byzantinisme ou le louisoleilisme, accablés par les anachronismes.

Éradiquons par la force du dégoût propagé les spectres qui tremblent devant la lumière.

Tuons nos morts!

« *Contimporanul* », III, no. 46, mai 1924

En français par MICAELA SLĂVESCU

MANIFESTE DE LA REVUE «INTEGRAL»

L'HOMME: invention; c'est lui-même qui s'est inventé. *Volontairement il a peuplé le vide de paysages, de civilisations. C'est pourquoi la nature, — rien d'autre que le complément de notre sensibilité.* Nous n'avons jamais rien découvert! *Seuls les prophètes, les artistes-istes-istes découvraient la préexistence. Le singe impersonnel HOMME s'émerveillait. C'est pour lui qu'à été créé le mythe-fable. C'est à cause de lui que nous avons mariné dans le pseudo-ruralisme.*

Nous vivons définitivement sous le signe citadin. Intelligence-filtre, lucidité-surprise. Rythme-vitesse. *Bals simultanés . . .atmosphères-concertantes — milliards de saxophones, nerfs de télégraphe de l'équateur aux pôles — éclairs; la planète de drapeaux, usines: un steamer gigantesque; la danse des machines sur des gloires de bithume.* Une croisée des âges. *Des classes surgissent, des économies inédites se construisent. Les prolétaires imposent des formes. De nouvelles psychologies poussent.*

Nos propres inventions nous ont accablées. La pensée doit dépasser la vitesse même. *Vassaux du rêve oisif, nous avons besoin de* suzeraineté. *Allanguis par des béatitudes et des autocompassions romantiques.* Nous nous voulons du béton armé. *L'hypertrophie du moi a dévalorisé notre monnaie sans étalon.* Quelle inflation de génialité!!!

Non des individus archanges flottant au dessus de la société; saisis dans son engrenage nous vivons en, par, pour *elle. L'un représentait; mais nous représentons* tous. Mécaniciens passionnés par une seule préoccupation. C'EST TOUT.

Assez d'errance parmi les intellectualismes! Assez de comiques intellectuels! Vous le savez: c'est de la connaissance et du désespoir qu'est né le style des grandes époques; les mêmes causes engendrent le style de l'époque actuelle. *Jadis, l'humanité pygméenne psychiquement à l'égard de la nature; maintenant à l'égard de la nature et de la force motrice que nous avons inventée.*

C'est pourquoi: la nécessité de notre intégration dans la nature; la nécessité de notre élévation sensible à une nouvelle altitude.

INTEGRAL *offre des* certitudes.

Des adolescents *se sont amusés à faire des farces; la contemporanéité était synonyme de farce. Nous nous détachons de la farce, de l'admiration snob des halls cosmopolites, des répétitions répétées.*

Le journalisme *a eu l'intuition de la vie moderne, exploitant primitivement une vie qui ne réclame pas d'interprète. Manœuvre, douanier, commentaire sentimental. Mais l'expérience nous a offert la sévérité lucide sans sentimentalisme.*

Artistes-séismographes. — lecteurs, spectateurs, *et* vous aussi gens de bien, soyez des diaphragmes!

Sans user du protectorat des officialités majeures et mineures, INTEGRAL *réduit au même dénominateur les* standards *vitaux, artistiques. Délivrés de l'attitude pseudodocte, nous nous taillons une route pardessus les cadavres des écoles et des personnes.*

INTEGRAL prédit l'essence de l'expression primaire.

TRADITION: intelligence du peuple, évadée du pastiche éternel naturel — *et* technique. *L'imagination collective a bâti les contes, le chant, les cultures toujours viables!*

NOUS: Synthétisons la volonté de la vie de toujours, de partout *et les efforts de toutes les expériences modernes.* Immergés dans la collectivité, nous créons son style selon les instincts qu'elle ne fait à peine que soupçonner.

Les sourds n'ont rien entendu maintenant non plus.

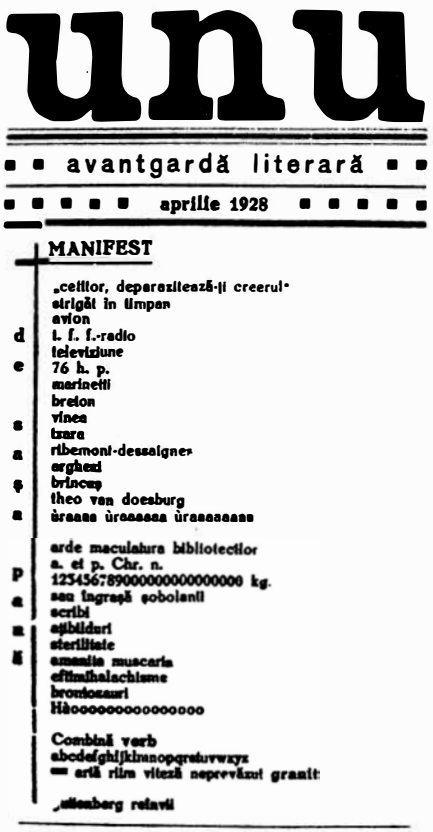
Les audacieux nous ont déjà rejoints!

INTEGRAL

1ère année, no 1, 1 mars 1925

En français par MICAELA SLĂVESCU

MANIFESTE DE LA REVUE «UNU»



unu

avantgardă literară

aprilie 1928

MANIFEST

„cetitor, deparazitează-ți creerul"
strigăt în timpan
avion
t. f. f.-radio
televiziune
76 h. p.
marinetti
breton
vinea
tzara
ribemont-dessaignes
arghezi
brîncuș
theo van doesburg
ùraaaa ùraaaaaa ùraaaaaaaa

arde maculatura bibliotecilor
a. et p. Chr. n.
123456789000000000000000 kg.
sau îngrașă șobolanii
scribi
ațibilduri
sterilitate
amanita muscaria
eftimihalachisme
brontozauri
Hàooooooooooooooo

Combină verb
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
= artă rîm viteză neprevăzut granit

„ulienberg reînvii

« lecteur, déparasite ta cervelle »
cri dans le tympan
avion
t.s.f. — radio
télévision
76 h.p.
marinetti
breton
vinea
tzara
ribemont-dessaignes
arghezi
brîncuș
theo van doesburg
Hòurraaaah hòurraaaaaah hòurraaaaaaaah

le papier-détritus des bibliothèques brûle
a. et p. Chr.n.
123456789000000000000000 kg
ou engraisse les rats
scribes
décalcomanies
stérilité
amanita muscaria
jérémievachisme
brontosaures
À baaaas À baaaaaas

Combine v e r b e
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
= art rythme vitesse g r a n i t
guttenberg redivivi

SAŞA PANĂ

1ère année, no 1/avril 1928

En français par MICAELA SLĂVESCU

CRI

Il n'y a plus de places pour le spectacle.

Entrez, messieurs!

Qui se hâte pourra franchir le pont prêt à s'effondrer.

Aujourd'hui encore.

Demain encore.

À chaque jour, à chaque heure, à chaque instant.

Les ailes crient le bruissement de la mort sur les tempes.

Entrez, entrez!

Celui qui ratera son train pleurera sur les rails. Celui qui le rattrapera pleurera sous les rails. Mais pleurera véritablement.

La scène a ouvert la bouche; regardez-la qui bâille.

Démolissez vos racines passées lesquelles pourrissant en vous vous feront pourrir.

Écoutez le grondement de l'océan qui naît; ses vagues, encore enfants, jouent avec des ballons de roche sombre.

Elles jouent jusqu'à la venue de la maturité qui lui jettera des montagnes sur les épaules.

Remuez, vers endormis au fond de la terre!

Nous vous offrons des pierres sous la tête en guise d'oreillers; la dureté des pierres est plus moelleuse que tous vos oreillers.

Levez-vous!!!

Voyez-vous comment le sang figé entre les instants qui s'écoulent s'est mis à pulser?

Écrasez vos punaises à cheval.

Tournez vos yeux dévorés par l'obscurité vers... (Nul ne le sait jusqu'à aujourd'hui).

Les herbivores réflexifs sont allés paître dans les Champs Elysées et les omnivores de l'esprit cherchent dans tous les recoins des clous énormes pour les épingler sur le papier.

Dans les nerfs il y a un fluide qui étudie tout ce qui n'existe pas pour le tissu de noix capillaire et surtout pour celui de la noix sèche des Pharaons, au feu.

Entrez pour voir à la place d'un rideau qui bâille, un rideau qui crie.

Entrez pour voir où se trouve la source de la guitare, le lac le plus dépourvu de vagues, le lac tué par le couperet des instants.

Un torrent qui détruit.

Un torrent qui bâtit.

Ici on trouve des pompes pour les pulsations les plus rebelles.

Entrez et vous entendrez la véritable trompe du siècle.

Entrez et vous sentirez tout près de vous le véritable diaphragme et la vibration la plus vigoureuse.

« *Alge* », 1ère série, 1ère année, n° 2, 13/21 octobre 1930

En français par MICAELA SLĂVESCU

HANS MATTIS-TEUTSCH:
Composition

Dessin de HANS MATTIS-TEUTSCH

ÉTUDES

Pour une définition de l'avant-garde

De nuances diverses, les courants d'avant-garde (futurisme, dadaïsme, surréalisme etc.) ont cependant quelques notes communes qui font que l'on peut entreprendre à leur égard l'esquisse d'une définition.

Selon nous, cette définition ne peut être donnée qu'en essayant de découvrir les résultats esthétiques que le mouvement aurait voulu atteindre. Entre le point de départ: la négation et le terme final: la nouveauté, il reste à étudier toute une zone de transition qui s'identifie avec le processus de naissance des formes nouvelles, zone trouble, indécise, époque d'effervescence, où les formes anciennes sont méconnaissables et les autres ne sont pas encore nées. C'est la durée même de l'avant-garde.

On ne saurait, dans une pareille analyse, négliger les facteurs déterminants, les éléments qui ont rendu possible l'éclosion du phénomène. L'avant-garde est l'expression d'une crise précisément circonscrite du point de vue social, de la littérature et des arts. Il faut y joindre d'importants déterminants philosophiques: des mouvements de la durée bergsonienne et de ceux du subconscient freudien, les courants d'avant-garde ont retenu l'idée plus générale du dynamisme-mutation continue, développement, transformation. De sorte que nous pouvons observer que la négation des formes surannées que proclame l'avant-garde s'est faite sous le signe de l'éternel mouvement. À mesure que l'on parcourt la vaste littérature des manifestes, on se rend compte que l'idéal à maintes reprises affirmé, quel que soit le mouvement, est de ne jamais parvenir à un résultat précis: le résultat signifie la mort: seule n'est vivante que la tension pour y parvenir.

C'est au nom de cette dynamique absolue qu'actionne le mouvement futuriste. *Les mots en liberté futuristes*, le manifeste de 1912 de F. T. Marinetti, préconisait « la destruction de la syntaxe, les substantifs se posant selon le hasard de leur naissance » — autrement dit leur mise en liberté hors d'un système de relations stables: dans *la Sensibilité futuriste*, le même auteur parlait de « l'horreur de la lenteur», le premier facteur modificateur de l'époque étant « l'accélération de la vie qui a presque toujours aujourd'hui un rythme rapide ». Était-ce là une formule créatrice? Non, de toute évidence.

À son tour, le dadaïsme s'est affirmé avant tout comme un mouvement d'un négativisme allant jusqu'au nihilisme et si, dans son cas, nous pouvons parler de création, ce n'est que dans la mesure où l'on peut déduire des propositions négatives une affirmation d'autres valeurs, ou encore dans celle où l'on prendrait en considération les images de sens contraire que le mouvement a créées pour saper la littérature et l'art traditionnels.

Dans le mouvement roumain d'avant-garde nous trouvons également quelques attitudes fortement significatives. Dans *l'Aviogramme* de « *75 HP*», Ilarie Voronca propose « le rejet des formules purgatives », en affirmant que

« lorsque ce que nous faisons deviendra formule nous nous rejetterons de nous-mêmes»: plus tard, dans la revue « *unu*», il allait exalter « l'insuccès, le début perpétuel, la non-réalisation, le non-achèvement de tout geste, la condamnation de toute entreprise à l'échec.» « Je voudrais un mouvement perpétuel, la non-intronisation de toute formule, mais ce n'est pas possible », écrit-il, suivi par Geo Bogza qui déclarait en 1931: « Se réaliser par l'écriture n'est pas pour nous un idéal devant lequel nous nous extasions comme devant une auréole.»

Quel était l'idéal alors, du moment que l'écriture, que la poésie, ne pouvaient être un idéal? Ilarie Voronca avait répondu une fois en confessant que « plus que le pouvoir d'une réalisation en un chant», « ce qu'il cherchait dans les yeux du poète, c'était l'angoisse». Voici donc mise au premier plan l'inquiétude existentielle, quelle que soit sa traduction poétique, et même si elle va à l'encontre de l'acte créateur. À plusieurs reprises, la primauté de l'existence par rapport à l'art s'est trouvée affirmée par l'avant-garde littéraire et artistique, au point que lorsqu'elle fera tout de même appel aux moyens de l'art elle s'efforcera de pénétrer au centre de la création, de saisir le mouvement de la genèse plutôt que de s'intéresser à ses résultats.

L'attitude anti-structurelle est visible aussi dans les tentatives de constructivisme poétique, défini en des termes comme « construction lucide», « équilibre» — en opposition à « la désagrégation» romantique surréaliste. Or, dans la pratique poétique, on a recours dans ce cas à un imagisme dépourvu le plus souvent de tout principe ordonnateur, la poésie devenant le simple écran sur lequel se succèdent, à un rythme mécanique, une enfilade d'impressions. Il n'est d'ailleurs pas difficile d'observer que la méthode généralement acceptée par le mouvement poétique d'avant-garde est celle du « pointillisme» — notation d'impressions fugitives et discontinues, suivant exactement le flux intérieur.

Il ne faut pas omettre non plus un autre fait déterminant: le poète d'avant-garde se veut en possession d'une liberté totale de mouvement, qu'il ne peut obtenir qu'en se situant « au point zéro » de la création: terre vierge, chaos primordial. Encore faut-il pour atteindre ce point initial, nier toutes les formes existantes. Toutes les possibilités sont maintenant créées, le poète occupe sa position démiurgique, non pas en émetteur de lois, mais en conférant seulement des couleurs féeriques à ce chaos: à mesure qu'il crée, il détruit, car il ressent le besoin de renouveler périodiquement ses disponibilités. De la sorte, création et destruction s'interpénètrent au point de devenir parfois synonymes: le mouvement continu est assuré.

Il s'ensuit que l'avant-garde ne peut avoir qu'une attitude négative devant la tradition (autrement dit devant ses formules mortes, ossifiées, car en réalité elle est sans cesse à la recherche d'une surtradition et d'autant plus qu'elle est suspectée elle-même d'inorganicité). Expérimentale par sa condition même, l'avant-garde cherche sans cesse et partout le nouveau, mais sous des formes très distancées des possibilités du moment et qui non seulement semblent, mais sont, pour ce moment-là, excessives.

De sorte que l'avant-garde est une phase d'expérience, d'effervescence nécessaire, l'inévitable bouleversement d'un univers menacé de stagnation. En général, les cristallisations, les structures définitives lui sont étrangères. On pourrait comparer son action à un processus de réaction chimique. Elle est analogue à la phase de destruction des deux éléments qui se combinent, au temps d'effervescence où les anciennes structures sont niées et d'autres, nouvelles, se préparent; mais se préparent, se cherchent, seulement. Lorsque l'étape indécise s'est achevée, que le résultat cristallin, clair, peut être catalogué comme tel, il ne reste plus que la possibilité d'une autre destruction, d'une autre réaction.

La fin de l'avant-garde est similaire. Elle vit et se complaît dans le provisoire: lorsque les œuvres se constituent comme structures achevées, on observe qu'en fait la tradition s'est poursuivie sans graves interruptions: et incorporés dans une évolution, les orages suscités par l'avant-garde passent dans l'ombre. C'est pourquoi on parle des écrivains d'avant-garde, mais plus encore des phases et des ouvrages d'avant-garde dans l'activité d'un écrivain « assagi » ensuite, par son adhérence à une formule positive.

Il est intéressant de constater que, de coutume, les grands écrivains de l'époque n'acceptent que sur un mode très général les idées d'avant-garde. Apportant eux-mêmes une contribution appelée à renouveler la littérature, ils manifestent une certaine compréhension, voire de la sympathie devant ses diverses orientations, mais refusent de s'y subordonner, car ils repoussent les recettes, quelles qu'elles soient (et il existe, vraiment, une recette propre à l'avant-garde: *nolens volens* on en arrive à une formule, ne serait-ce que celle de la fuite devant toute formule; à son tour le non-conformisme devient un dogme menant, en dernière instance, à un seul résultat: déséquilibre et désagrégation). Le motif plus sérieux de la non-adhérence à l'avant-garde est, dans ces cas-là (voir Tudor Arghezi et Lucian Blaga, qui ont sympathisé, mais à distance, avec les tenants de l'avant-garde) la recherche d'une position « d'équilibre dans le déséquilibre » (position, de fait, d'anti-avant-garde, car cette dernière se caractérise par des sauts spectaculaires, par une audace proche de l'absurde). Des écrivains mêmes dont l'activité a débuté dans le cadre du mouvement en arrivent à des conceptions moins excessives, certains allant même jusqu'à renier leur première appartenance, tels Aragon, Eluard, Voronca.

Ainsi qu'il a été remarqué, l'avant-garde détient à une certaine époque un rôle précis et une fois qu'elle l'a rempli, elle n'a plus guère de chance de survivre. A. Marino a observé ce processus de vieillissement et ne se trompe pas lorsqu'il note que « la véritable caducité et la mort de l'avant-garde provient, en premier lieu, du manque de « contraintes intérieures. » Le mouvement ne peut se maintenir trop longtemps dans le rôle de simple créateur de disponibilités. Les suggestions qu'il fournit, les voies nouvelles qu'elle découvre dans sa prospection doivent être inévitablement valorisées sous une forme cristallisée. Car, au bout d'un certain temps, l'absence de structures dûment agencées, la prépondérance de l'informe deviennent fatigants: de là, pour la poésie d'avant-garde une certaine

monotonie qui détermina quelques commentateurs à lui dénier toute valeur. Il n'en est pas moins vrai que cette poésie a découvert des réalités inédites, souvent exemplaires.

Avant d'être « valorisée » par la tradition qui s'en enrichit organiquement, l'avant-garde se cherche, elle-même, alors qu'elle est en plein processus de déroulement, une tradition. Mais celle-ci est faite d'écrivains et d'œuvres repoussés en général par la littérature, c'est une tradition des exceptions. Plus, même, de l'œuvre d'un écrivain accepté par l'avant-garde celle-ci ne retient que certains aspects, les plus violemment négatifs, d'abord les expériences extrêmement audacieuses, les excès ensuite. Pour être encadré dans une tradition d'avant-garde la première condition est de n'être nullement reconnu en qualité de « contribuable » à la lente évolution de la littérature. Ainsi s'explique l'attraction toute spéciale exercée sur l'avant-garde par l'art primitif, très peu connu au début de ce siècle, donc, non encore intégré à une tradition. À la non-reconnaissance s'ajoute de la sorte le coefficient de nouveauté et de surprise que possède l'œuvre.

Le fait que l'avant-garde n'ait pas pu faire totalement abstraction (comme d'ailleurs tout mouvement visant le renouveau) de certaines réalisations de la littérature qui l'a précédée, pour se découvrir des racines dans une autre, et qu'elle ait sans cesse senti le besoin d'une justification pour son apparition suspectée d'illégitimité, peut être prouvé n'importe quand, et à l'aide d'arguments substantiels. Mais c'est là une loi à laquelle tout mouvement se soumet inévitablement et qui ne peut nous offrir que partiellement les notes spécifiques de l'attitude de l'avant-garde à l'égard de la tradition. Par quoi son point de vue se différencie-t-il alors de ceux de tous les courants anciens?

Nous pensons qu'il nous faut observer avant tout que l'avant-garde ne met pas en discussion la littérature comme dépendant de la tradition et de l'innovation, que non seulement elle repousse une certaine tradition pour en affirmer bruyamment une autre, mais qu'elle révoque en doute la possibilité même de l'existence de la littérature comme mode spécifique d'expression. La première réaction, cela va de soi, est négative: la tradition — musée d'œuvres reconnues, acceptées et par cela même, mortes, ne peut être valable, tout au plus, que pour les temps passés qu'elle exprime d'ailleurs, mais elle s'avère incompatible avec le nouveau visage du temps; toute étape du développement historique réclame, sur le plan de l'art, des formes qui lui correspondent. De sorte que l'esprit de l'époque devient l'un des arguments décisifs sur lesquels s'appuie le refus de la tradition. Dans ce sens, Ilarie Voronca parle, dans les pages de la revue « *Punct* », d'une « loi de déterminants historiques », et affirme que « l'âme de chaque époque réclame sa réalisation complète... Et dans ce dessein, la sensibilité du temps se forge elle-même ses porte-paroles. » Dans « *Integral* » aussi, la définition de la tradition se donne en relation avec l'époque, vue dans ses déterminations les plus générales, en dehors de la spécificité locale (nationale): Nous appelons tradition être de notre temps. Nous repoussons énergiquement la fausse tradition du sol et saluons bien bas la tradition

sans fin de l'homme. » La motivation de Scarlat Callimachi est la même: « Nous avons rompu toute liaison avec l'art du passé, car notre siècle d'émotions puissantes et foudroyantes a besoin de formes nouvelles pour ses manifestations d'art. »

Justifiée historiquement, l'innovation doit devenir de la sorte le mot d'ordre de l'avant-garde, son synonyme. Le cadre usé de l'art exigeait d'être « raffraîchi »; plus encore « tout artiste devait être porteur d'autres principes, et descendre dans un concert d'éclairs du mont Sinaï, les tables de la logique en mains. » L'idée que le monde « doit être réinventé », que la tâche de l'artiste est de chercher « la ligne, le mot, la couleur que l'on ne trouve pas dans le dictionnaire », idée énoncée dans *l'Aviogramme* de « *75 HP* », est exprimée avec une fréquence significative dans tous les manifestes d'avant-garde.

Une comparaison avec les divers articles programmatiques du symbolisme, qui ont été aussi les premiers manifestes littéraires roumains, nous montre, à première vue, que les positions ne différaient guère d'un mouvement à l'autre. De Macedonski à Minulescu, les arguments contre la tradition ont été presque les mêmes. Ovid Densusianu, par exemple, motivait en 1909 l'apparition du symbolisme par la nécessité de répondre aux impératifs du temps: « Tous ces changements qui s'étaient produits dans les esprits depuis vingt-cinq ans devaient trouver un écho dans la littérature et pouvions-nous ne pas y prendre part, alors que nous cherchions depuis un siècle à nous élever au niveau du temps? » En échange, le programme de « *Insula* », en 1913, mettait l'accent sur les éléments du nouveau, contre les « canons ». Les symbolistes groupés autour de la revue étaient fiers de s'être « écartés » du reste du monde, et déclaraient, sur le même ton solennel: « Nous entendons . . . marcher sur des sentiers non foulés et inventer de nouveaux motifs. Loin de craindre la singularité, nous la recherchons. » Le qualificatif de « décadent », attribué au mouvement, était tourné contre la tradition, tout comme allait le faire plus tard l'avant-garde. Commentant les notions de décadent et de décadence, N. Davidescu écrivait dans les pages de la même publication: « Il existe cependant une littérature décadente chez nous. Elle s'occupe, sous prétexte de tradition, de l'exhibition quotidienne des muses altérées par le temps. » Comme on le voit, l'ironie, qui n'était pas absente à l'adresse du passé littéraire, allait devenir virulente dans les manifestations d'avant-garde.

On peut mener plus loin encore le parallélisme. Nous découvrirons alors qu'en ce qui concerne la négation de la tradition, il y a des moments où les deux mouvements se manifestent avec modération, et se reconnaissent, en dernière instance, les continuateurs de la tradition (c'est-à-dire, juste ce que démontrait, principalement, A. Marino). Quelques affirmations d'Ovid Densusianu et d'autres poètes et théoriciens symbolistes viennent atténuer l'anti-traditionalisme de leur mouvement. Dans l'article *Idéal et impulsions*, il définit la tradition comme étant « la transmission des productions de valeur indéniable . . . celui qui continue un idéal littéraire supérieur . . . héritage qui facilite l'entreprise nouvelle. » À son tour, Ilarie

Voronca reconnaît — après avoir nié à maintes reprises la raison d'être de la tradition — « qu'en fait le matériel (la poésie) est resté le même: ce qui est totalement autre, c'est son interprétation », et quelques *Précisions* de la même revue en arrivent à affirmer que l'intégralisme est loin de signifier « antitraditionalisme et révolution » et qu'il masque, en réalité, une « évolution de l'esprit ».

L'explication que l'on a donné à ces apparentes contradictions consiste principalement à reprendre la constatation faite par E. Lovinescu dans *l'Histoire de la civilisation roumaine moderne*, selon laquelle la tradition ne représente pas un filon unitaire, mais tout un groupe de tendances différemment interprétées et utilisées par ses bénéficiaires. Il est évident que chacun des deux mouvements a retenu ce qui lui convenait de la tradition, car finalement, ni l'un ni l'autre ne voulait se trouver en dehors du vaste organisme de la littérature nationale. Il y a, en cela, un geste de défense contre les inévitables suspicions qui accueillent tout mouvement qui apporte du nouveau, car, on le sait, la tradition manifeste de fortes tendances conservatrices. Comme dans le cas de l'avant-garde, la méfiance a été continuelle: d'autant plus justifiée pour le mouvement s'avère la recherche de ses « ancêtres ».

Nous est-il loisible de conclure, en nous fondant sur ces constatations, que la négation et l'innovation d'avant-garde se sont manifestées avec modération, en affirmant la nécessité d'une évolution organique de la littérature? Si nous ne nous rapportons qu'au moment de la négation, il nous faut observer qu'aucun autre mouvement n'a mis tant de passion à discréditer les formes consacrées, autrement dit: la tradition. Un coup d'œil, si superficiel qu'il soit, sur les principales directions de l'avant-garde, permet de glaner un nombre suffisant de preuves de ce que, dans une très grande mesure, le mouvement a eu des tendances destructrices. Bien sûr, il a été annoncé par toute une suite de créateurs, qui, en général, l'ont reconnu et récupéré comme venu d'une zone moins fréquentée de la « grande tradition ». Mais la façon dont il mène son action, les idées au nom desquelles il milite sont finalement des négations, puisque la littérature même est niée, dès le début. La tradition de l'avant-garde ne se définit comme telle qu'en fonction de cette prévision du cataclysme, des grandes dislocations poussées vers le point zéro de la poésie, qui est aussi le point de départ pour d'autres créations, transpoétiques, si l'on peut dire, pusiqu'elles dépassent la condition de la littérature. Car il est évident, par-dessus tout, que les représentants de l'avant-garde sont à la recherche incessante de cet autre chose, de cet idéal pas toujours explicite, enveloppé des brumes de la mythologie. Les surréalistes donneront à cette recherche un nom approximatif: activité de l'esprit, expérience vécue. Or, en vue de la réalisation d'une pareille expérience, l'esprit du poète doit être libre de tout antécédant qui puisse constituer un point de repère et nuire par cela à la liberté totale, à la disponibilité absolue. Devant l'œuvre à naître, le poète expérimentateur est comme devant l'inconnu et devant le hasard.

Nous comprenons donc que l'avant-garde est antitraditionnelle par son essence, mais pas dans le sens dans lequel s'exprime d'habitude cette assertion ; car nier la tradition (ou une certaine tradition) et finalement l'accepter (de nouveau, par un de ses côtés d'habitude repoussé) n'est pas, comme nous l'avons vu, une attitude réservée à l'avant-garde. Le sens de l'idée de tradition est apprécié à travers le prisme du dynamisme absolu — l'élément le plus caractéristique de l'avant-garde — dynamisme qui, sur le plan spirituel, se traduirait par cette tension continuelle vers un résultat insoupçonné, qui jamais ne pourra être atteint d'une manière idéale.

On pourrait observer que l'avant-garde avait en vue les apports généralement acceptés de la tradition et qui devaient être repoussés, mais qu'elle reconnaissait en échange comme vivante une tradition de la révolte. L'observation peut paraître justifiée, mais si nous en jugeons par l'esprit de l'avant-garde, même cette reconnaissance partielle signifie, d'une certaine façon, stagnation et mort. La peur des formules, expression de l'immobilité, est tellement ancrée dans la psychologie de l'avant-garde, que ses promoteurs en arrivent à se suspecter eux-mêmes de stagnation, du fait qu'un beau jour l'inévitable se produira. C'est pourquoi, à côté du refus des formules apprises, ses tenants sont sans cesse à l'affût de leurs propres temps morts: dans « *75 HP* », Voronca propose: « l'abandon des formules purgatives et lorsque la formule deviendra ce que nous faisons, nous nous abandonnerons nous-mêmes. ». Voici donc que l'œuvre propre est suspecte d'intégration trop rapide dans une « tradition » !

C'est ce qui explique pourquoi, même dans le cadre de l'avant-garde, une certaine tendance renie, le plus souvent, toutes les autres. Le motif de la suspicion et de la négation réside, à plusieurs reprises, dans l'incapacité supposée des autres à réaliser un dynamisme total. Dans les pages d'« *Intégral* », consacrées aux dadaïstes, considérés d'habitude comme les champions du négativisme, il est dit: qu'ils avaient « dormi sans le savoir sous les murs de l'Académie », ce qui signifiait que leur négation avait été insuffisante. Dans le même ordre d'idée, Voronca, intégraliste, considérait que le surréalisme ne correspondait pas au rythme du temps, pour que, plus tard, occupant une position plus proche du surréalisme, il condamne « l'hermaphrodisme pénible du constructivisme. » La cause de ces oscillations réside aussi dans la volonté de ne pas se fixer dans une attitude unique.

Cependant, la position extrême de l'avant-garde est celle du rejet de la tradition, mis en relation avec celui de la littérature. En dernière instance, la tradition acquiert à ce moment une signification de beaucoup plus vaste; il ne s'agit plus du dépassement d'une tradition littéraire mais, qui plus est, de la création d'un nouveau genre de connaissance.

Par conséquent, la notion d'innovateur doit acquérir un caractère radical. Elle devient nouveauté totale, parce qu'elle est comprise comme un mouvement interrompu de la création, en dehors de toute loi qui pourrait limiter son développement. L'idéal de l'avant-garde est de donner une vision unitaire du monde, fixés temporairement tout au moins, et réalisée au prix d'efforts systématiques collectifs. Rien ne doit être planifié, calculé, en vue

d'obtenir un effet. La précision est considérée « vaniteuse », opposée à la création, qui, tout entière, résulte du spontané, de l'imprevisible. Proclamée déjà dans les pages de la revue « *75 HP* » (« Le monde doit être réinventé ») l'invention allait constituer dans toutes les orientations d'avant-garde un étalon pour le jugement de valeur du poème. De la sorte, l'invention est intégrée à une vision dynamique descendant de la philosophie bergsonienne ; elle est création dans la mesure où elle est mouvement, processus. Envisagée en tant que résultat (processus achevé) elle perd ses attributs vitaux, puisqu'elle est mise hors de la durée. Or, faire entrer le processus dans le concept signifie le réduire à une vision spatiale, statique ; aussi la pensée conceptuelle est-elle considérée comme inapte à saisir les genres. À son tour, la prise en considération de la tradition suppose l'émission d'un jugement, un encadrement et une hiérarchisation des valeurs qui ne sauraient être réalisés en dehors de la pensée conceptuelle. La tradition ne peut plus être vécue mais il faut qu'elle passe par le concept, qui met plus en relief encore la situation de fait accompli, cristallisé — résultat de la genèse et non pas mouvement génétique. Par ailleurs, dans une tradition poétique, ce sont les chefs-d'œuvre qui décident ; mais l'avant-garde s'est fait un programme « de la dépréciation des grandes valeurs » et de « l'insulte aux chefs-d'œuvre ». La devise établie par Voronca était : « la seule certitude, l'incertitude ». Par conséquent, l'expérience, le tâtonnement incertain sur une terre vierge étaient plus importants que le résultat irréprochable (le chef-d'œuvre). Le nouveau devient, de ce chef, la seule véritable création, sans cesse autre à tout moment : « le poème est la révélation, pour un instant seulement, de l'invisible », note quelque part Ilarie Voronca. Le moment achevé, il est passible d'assimilation à une formule.

Mais le poète d'avant-garde ne peut accepter d'autre posture que celle de révolté : la révolte est une forme du mouvement de l'esprit qui traduit une attitude d'opposition, ayant pour conséquence un incessant retournement des valeurs.

Tentée, par conséquent par l'idée de saisir le mouvement spirituel, plus que par celle d'être concrétisée en une expression littéraire, l'avant-garde est anti-traditionnelle dans la mesure où elle doute de la raison d'être de la littérature. S'il existe pourtant une tradition d'avant-garde reconnue comme telle par les représentants du mouvement, elle est faite, justement, des esprits qui se sont efforcées, d'une manière ou d'une autre, en cherchant autre chose, de dépasser la littérature. Reconnaître une tradition était, pour l'avant-garde, une abdication, inévitable bien sûr, mais forcée tout de même, car l'idéal était de vivre l'instant, de crainte d'immobilité. Mais comme il leur a fallu se résigner à faire de la littérature, tout en ayant conscience de son imperfection foncière, de même les poètes d'avant-garde ont accepté une direction du passé littéraire, avec la nostalgie du présent perpétuel.

Nous pouvons maintenant nous demander quels sont les aspects de la tradition qu'a retenu le mouvement d'avant-garde et sous quel rapport ceux-ci répondent à ses nécessités. Tout comme les autres mouvements européens, l'avant-garde roumaine a oscillé entre la négation catégorique du passé litté-

VICTOR BRAUNER et ILARIE VORONCA :
Pictopoésie (page de la revue « *75 HP* »)

PICTOPOEZIE

INVENTATA DE VICTOR BRAUNER & ILARIE VORONCA

PICTOPOEZIA No 5721

DE VICTOR BRAUNER & ILARIE VORONCA

PICTOPOEZIA NU E PICTURĂ
PICTOPOEZIA NU E POEZIE
PICTOPOEZIA E PICTOPOEZIE

MARCEL IANCU:
Dessin pour la revue « *75 HP* »

raire et la reconnaissance de certaines valeurs à même de lui servir d'exemple. En général, les devanciers sont recrutés aussi bien parmi les écrivains et les artistes européens que roumains. Rimbaud, Lautréamont, Eminescu, Tzara, Breton, Vinea, Urmuz, Arghezi, Adrian Maniu etc. sont voisins dans les manifestations d'avant-garde, comme c'était du reste naturel pour un mouvement qui se revendiquait en une égale mesure de l'évolution de l'esprit autochtone et de l'esprit européen. « Notre modernisme n'est pas une adaptation du courant x ou y chez nous — écrivait M. H. Maxy — mais bel et bien la manifestation intégrale du même esprit européen sur toute son étendue géographico-spirituelle. » L'affirmation est dans l'esprit du synchronisme de E. Lovinescu, qui parlait, lui aussi, d'un inévitable « processus d'unification par nivellement », caractéristique à la civilisation moderne. C'est, dans un sens, une réponse aux accusations réitérées des adversaires selon lesquels le mouvement d'art moderne de Roumanie ne correspondrait pas à une tradition (accusations prolongées, en fait, jusqu'à nos jours).

Néanmoins la possibilité de voir surgir une avant-garde roumaine dans les conditions offertes par la troisième décennie se pose d'habitude d'une façon simpliste, en rapportant toujours le phénomène relativement au déroulement rapide d'une tradition littéraire roumaine. Le problème est posé aussi dans l'introduction à la version française des *Premiers poèmes* de Tristan Tzara, signée par Claude Sernet (M. Cosma): en 1915, un mouvement moderniste n'aurait eu aucune chance de réussite chez nous, car il aurait été vite étouffé par un appareil d'État anti-révolutionnaire, mais surtout il n'aurait pu avoir de sens, étant donné que notre littérature était encore jeune, et n'avait pas à détruire des formes caduques, stagnantes. Finalement, l'ancien partisan roumain de l'avant-garde donne une explication fondée sur la crise de croissance et la décomposition de la société roumaine de l'époque de la première guerre mondiale, dans un climat à la fois « de mollesse et de menaces » dans lequel « Tristan Tzara, à la différence de la majeure partie de ses camarades et amis, non seulement a eu le pressentiment d'une révolution nécessaire (. . . .) mais a préparé pour cela en secret ses armes. »

Il est à croire, dans la situation donnée, qu'à la veille de l'insurrection de Zurich du dadaïsme, un mouvement d'avant-garde strictement roumain n'aurait pas eu de conséquences européennes, tout comme la naissance même de l'avant-garde dans une littérature encore jeune et à la recherche de solutions modernes paraît peu probable. L'erreur que l'on commet d'habitude sur ce point de la discussion est de considérer la littérature roumaine dans un étrange isolement par rapport à la littérature européenne, comme si les expériences d'autres littératures devaient rester non fructifiées hors de leurs propres frontières. Bien que n'ayant pas beaucoup dépassé un siècle d'existence, notre poésie s'était avérée capable de récupérer le terrain perdu et même sous des formes qui ne pouvaient être réduites à de simples échos du dehors. Quant à l'avant-garde, si nous admettons que certains courants cristallisés ont suivi des exemples étrangers, il n'en est pas moins vrai qu'une atmosphère de pré-avant-garde existait en Roumanie

au début de la deuxième décennie du siècle, préparée en une certaine mesure par le symbolisme tardif. Un exclusivisme des courants traditionnels, du « sămănătorisme », courant idéalisant le paysan et le village, créateur de clichés, en l'espèce a contribué à son tour au déclenchement d'une réaction propice à l'avant-garde. Enfin, le contexte européen, menacé par la crise, a ajouté là ses ferments, ses influences.

Il ne nous faut pas oublier qu'un an avant de prendre la tête du mouvement explosif dada en Suisse, Tristan Tzara appartenait encore à un milieu littéraire roumain, avide des nouveautés les plus audacieuses. À cette date Urmuz avait donné quelques-uns de ses écrits hallucinants et anti-littéraires s'il en fût; Adrian Maniu se livrait avec un esprit indompté à une activité poétique qui dépassait le symbolisme et promettait, plus particulièrement par le poème dramatique *Salomé*, un lyrisme pas seulement insoumis aux canons de toutes sortes, mais, par endroits, à tendances anti-littéraires, les indications scéniques désinvoltes de ce poème s'apparentant de près à l'esprit d'Urmuz.

Peu de temps après, en 1915, Ion Vinea lançait dans la revue « *Chemarea* » un manifeste très proche de ceux de l'avant-garde, et publiait aussi dans « *Cronica* » de Tudor Arghezi, poussé par l'esprit iconoclaste de celui-ci, des vers d'un prosaïsme voulu, où il ironisait les formules traditionnelles. Il y déclare entre autres que la littérature lui est « irrémédiablement antipathique ». C'est dans le même sens que s'orientait Tristan Tzara lequel, après une étape non significative de versification symboliste, écrivait maintenant des poésies des plus insolites, suggérant ça et là l'automatisme et affichant une attitude de fronde.

Ce qui différenciait ces écrivains de tous leurs autres confrères, ce n'était pas seulement une insoumission plus accentuée à la tradition, mais et surtout — attitude typique de l'avant-garde de plus tard — le refus de toute littérature, sapée de l'intérieur, la tendance à la réduire à des formes creuses. Un peu plus tard, le groupement du « *Sburătorul* » sous la direction de E. Lovinescu allait apporter des notes nouvelles dans le sens d'une poésie plus citadine et poursuivre, par la théorie du synchronisme, certaines tendances en germe chez Ovid Densusianu, un militant lui aussi, sorti du cadre du symbolisme, pour donner une poésie au niveau de la vie moderne de la ville.

Le terrain se trouvait ainsi préparé pour l'avant-garde.

Au moyen de quelques éléments précis, la tradition de l'avant-garde est par conséquent une tradition de la révolte. Le mouvement ne vit donc pas seulement par sa propre attitude d'opposition, mais trouve des arguments en sa faveur dans toute une pléiade d'écrivains et d'ouvrages.

Quel est cependant l'objet de cette révolte? La réduire exclusivement à son côté social serait inexact, car si son point de départ est, dans certaines circonstances, bien déterminé, il n'en est pas moins vrai que la rogne de l'avant-garde s'élève contre tout ce qui existe, il y a là une révolte généralisée et qui, de ce fait, semble perdre son objet. Sur le plan social, en dépit de ses intentions programmatiques, elle n'a pas réussi à s'exprimer sous des

formes significatives. En fait, elle s'exprime complètement sur le plan artistique, mais elle existe aussi comme attitude générale contre la condition humaine. Poussé par l'idée de la dynamique absolue (qui en est, ici aussi, le principe fondamental) le poète d'avant-garde attaque toute tendance de limitation des processus spirituels, que celle-ci soit due à la convention, ou à l'éducation (considérée à son tour comme une convention). Si un Geo Bogza insiste à tel point sur la nécessité de parvenir à une dynamique spirituelle maximale et vise tout particulièrement le confort bourgeois, ce coloris spécial ne rapetisse en rien la sphère de la révolte, car le bourgeois est attaqué avant tout comme type spirituel, que caractérisent l'inertie, le manque d'audace, la superficialité, le conformisme. L'écrivain en question réclame « une autre conscience-torrent de la pensée pareille à du grès, une explosion de flammes palpitant tragiquement au-dessus du monde, une conscience-compréhension effrayante et dans la même mesure une conscience-désastre irrémédiable », suivie d'un « bouleversement des faux équilibres ». Une fois de plus ressort l'extrémisme de l'avant-garde: si une certaine structure d'âme bien définie, constituée, est considérée comme temps-mort du grand mouvement cosmique, l'idéal serait, dans ce sens, une désagrégation — la création d'une disponibilité psychique absolue. Une nouvelle tentative de l'impossible !

Sur ce principe, se constitue aussi une conduite et une psychologie d'avant-garde. Dès le début, tout représentant du mouvement (et tout naturellement aussi auteur de manifestes) s'affirme en révolte contre la société et contre l'art contemporain qu'il nie violemment. Parlant au nom d'un groupe d'individus, il ne cache pas une forte tendance à la singularité; le poète devient le grand incompris, celui qui brave héroïquement l'insulte et la moquerie, martyr de la liberté totale. En sa personne se sont fondus Lucifer et Prométhée; il est, selon Rimbaud, le Grand Damné. Aussi se situera-t-il à la tête des opprimés et des victimes de la société — prophète et martyr d'une cause sublime; ou bien dans un orgueilleux isolement défiera-t-il le « troupeau », incapable de s'élever à une plus haute compréhension. C'est un irrémédiable rêveur, en état de compenser les misères réelles au moyen d'une brillante imagination. Quelques traits relient d'ailleurs l'avant-garde au romantisme et le mouvement fut considéré par d'aucuns comme une dernière et grande éclosion du romantisme. Mais l'une des attitudes les plus caractéristiques chez le poète d'avant-garde est celle de magicien; investi de pouvoirs secrets, il peut tout transformer en poésie, et mieux encore, il est en état de créer un monde à part, à côté du monde réel.

Seulement, voilà: ce démiurge s'intéresse moins à la création qu'à la pénétration et à la connaissance des secrets de celle-ci. Il est le premier démiurge à s'élever contre l'éternité de la création.

Ainsi donc, l'avant-garde littéraire part de la négation violente des formes consacrées. L'idéal au nom duquel se réalise cette négation est le dynamisme absolu, un « perpetuum mobile » de l'esprit. Le nouveau, en tant qu'attribut de la création est sans cesse menacé de reconnaissance et de classification, ce qui signifie l'immobilité et la mort. D'autre part, l'œuvre,

quelle que soit sa nature, est un résultat fini, une organisation précise — donc de nouveau l'immobilité et la mort. Sa seule chance est de ne pas atteindre la perfection, de ne pas devenir chef-d'œuvre car, dans ce cas, elle ne réalise pas entièrement l'idée de création. Entre la négation (au « point zéro ») et une nouvelle création, l'avant-garde préfère s'attarder le plus possible dans une situation ambiguë. Elle tient trop à l'idée de mouvement pour se fixer dans une inévitable « formule ». Son office est de créer des prémisses et de frayer, par l'indication des extrêmes auxquels on peut parvenir, une route possible. C'est pourquoi même dans les résultats auxquels elle parvient tout de même parfois, l'équilibre manque la plupart du temps. C'est pourquoi aussi aucun des grands écrivains n'est seulement d'avant-garde.

Les orientations d'avant-garde des premières décennies de notre siècle ont fait tout ce qui était possible sur le plan de la destruction des formes caduques. Elles ont montré, en vérité, quels étaient les extrêmes. Le futurisme a brisé la syntaxe, et libéré le mot; le dadaïsme n'a plus reconnu que par exception la possibilité de la création, étant à la recherche de « la terre vierge», de « tabula rasa », le constructivisme a nié jusqu'à la disparition les formes naturelles, afin d'imposer des rapports purement subjectifs ou strictement rationnels; le surréalisme a écarté les barrières séparant le conscient et l'inconscient, le rêve et la réalité pour faire place à une inspiration illimitée. En d'autres termes, « la disponibilité absolue » dont parle Angelo Guglielmi a été créée. Il ne saurait y avoir de négation plus radicale, puisque le point zéro a été atteint; il n'existera plus que des négations partielles et, toujours, d'autres constructions.

S'il nous fallait soumettre de nouveau à la discussion le sens étymologique de l'avant-garde, nous dirions que, ayant une fonction précise de prospection, elle forme, en bonne mesure, un groupe de sacrifice aussi, lequel groupe foule un terrain miné. Restés encore un instant ouverts et entiers, les yeux du poète ont encore le temps de voir la féerie de l'explosion.

ION POP

Surréalisme: contextes et interprétations

1. Dissociations

Les diverses orientations de l'avant-garde roumaine du début de ce siècle [1], facilement décelables dans les vers insolites publiés par Tristan Tzara dans « *Noua revistă română* » et « *Chemarea* », commencent à prendre des contours plus clairs et à acquérir des caractères plus précis avec la parution, en 1922, de la revue « *Contimporanul* » dont les directeurs étaient Ion Vinea et Marcel Iancu. De cette date à 1930 ont vu le jour de nombreux périodiques [2] dont les pages représentaient les divers courants et où se précisaient sans cesse les positions théoriques de chacun d'eux. En dehors des différences concernant la manière dans laquelle chaque groupement concevait l'art nouveau, les mouvements de l'avant-garde roumaine, depuis le constructivisme de « *Contimporanul* » aux variantes du synthétisme et de l'intégralisme professés par « *Punct* » et « *Integral* », depuis la résurrection dadaïste de l'éphéméride « *75 HP* » au surréalisme des revues « *unu* » et « *Alge* » ont quelque chose de commun: leur négativisme furibond, leur attitude iconoclaste devant toutes les conventions rigides qui privent l'homme de la possibilité de s'exprimer librement. C'est tout particulièrement contre l'art et contre la tradition en art que se dirige l'attaque. De toute évidence, il s'agit en l'occurence des formes académiques, des œuvres reconnues, devenues des repères fixes, qui entravent la liberté totale de mouvement nécessaire à l'artiste d'avant-garde. Ion Pop [3] ne se trompe pas lorsqu'il note que « de coutume l'avant-garde refuse la structure qu'elle considère comme une forme de la pétrification . . . Ses représentants sont sans cesse à la recherche de la surprise, de l'imprévu, de tout ce qui ne se soumet pas à la règle, celle-ci signifiant une fois de plus structure et immobilité. »

Le *Manifeste militant adressé à la jeunesse* dans «*Contimporanul*» (no 2/ /1924) commence par les mots: « A bas l'art qui s'est prostitué ! » et après avoir nié dans un langage violent toutes les formes de l'art, il conclut péremptoirement: « Tuons nos morts ! »

L'avant-garde roumaine bouillonnait tout entière de l'agressivité et de l'intransigeance de ce genre de manifestes. La malédiction, l'invective, tout ce que le langage peut comporter de violence s'enchaînent en une suite d'images destinées à briser tous les vieux clichés et à s'opposer à eux. Dans l'ar-

[1] Les écrits d'Urmuz, considéré comme précurseur par la plupart des courants d'avant-garde, circulaient dans des cercles restreints dès avant 1916.

[2] Parmi lesquels: « *75 HP* » (1922), « *Punct* » (1924—1925), « *Integral* » (1925—1928), « *unu* » (1928—1932), « *Alge* » (1930—1931).

[3] *Avangardismul poetic românesc* (« L'avant-garde poétique roumaine »), E.P.L., Bucarest, 1969, p. 12—15.

ticle du nº 1/1925 de la revue « *Integral* », on pouvait lire, sous la signature de Brunea Fox: « Un homme ou un chien ou tous les deux à la fois ont le droit de pisser sur le pied d'une statue. Pourquoi n'aurait-on pas le droit d'en faire autant sur celui d'un académicien, qui est une statue anticipée? »

Tout aussi ferme dans son attitude mais en usant d'un langage pondéré, s'avère le groupement « *Punct* » de Scarlat Callimachi. « Nous avons brisé tout lien avec l'art du passé » écrit le directeur de la revue dans un article-programme [4]. Et plus loin: « Il nous faut détruire, avec le risque de violence et d'exagération inhérente à toute révolution — même en art — toutes les créations sous-médiocres, en peinture comme en littérature, en sculpture comme en musique. Il nous faut habituer les regards effrayés, révoltés du public, au plaisir de la contemplation des formes nouvelles de l'art ». La phrase, ici, est équilibrée, le sens en est clair et la position bien délimitée.

Quant aux manifestes d'« *Integral* », de « *75 HP* », et de « *unu* », ils vont à l'encontre de l'influence du dadaïsme et du futurisme italien. Par leur caractère discursif, fragmentaire, ils combattent la rhétorique qui paralyse par ankylose.

Dans sa recherche de l'art nouveau, le manifeste du groupe « *Integral* » [5] requiert: « Intelligence-filtre, lucidité, surprise. Rythme-vitesse. Des bals simultanés . . . de l'atmosphère concertante — des milliards de saxophones, des nerfs de télégraphe de l'équateur aux pôles — des éclairs. » On y voit une tentative de synchroniser la poésie avec le propre de l'époque en accordant de la sensibilité au rythme trépidant de la vie.

Dans le même langage relevant de la technique, et caractéristique du constructivisme qui faisait de celle-ci un mythe, langage coloré par des duretés d'origine dada, mais contenant aussi des idées du manifeste de Tzara, l'*Aviogramme* de la revue « *75 HP* » [6] réclame l'abolition de la logique et de la grammaire. « La grammaire, la logique, le sentimentalisme, pareils à des pinces à linge. »

Le nihilisme dada à côté du vocabulaire constructiviste sont également présents dans la poésie-manifeste de la revue « *unu* » [7]. Celui-ci débute par le mot d'ordre lancé par Voronca dans « *75 HP* »: « Lecteur, déparasite ta cervelle », et que la revue reprend sous d'autres formes dans les numéros suivants [8]. Suit, à la manière constructiviste, le « cri dans le tympan/avion/ t.s.f.- radio/télévision/76 h.p. », autrement dit, l'éloge de la technique et de ses vertus. L'essentiel, c'est que se poursuive (d'ailleurs ce nom même de la revue devient ici *76 HP)* l'idée de mouvement de communication rapide et choquant (« cri dans le tympan »).

---

[4] *La revue « Punct »* de Scarlat Callimachi, dans « *Punct* » nº 4 du 13.XII.1924.
[5] Dans « *Integral* », nº 1, mars 1925.
[6] Dans « *75 HP* », octobre 1924.
[7] Dans « *unu* », nº 1, 1928.
[8] Dans « *unu* » nº 26, juin 1930, rubrique « vestiar »: « Académiciens, rasez-vous la cervelle ». Le désir d'opposition est d'ailleurs visible dans la plupart des numéros de la revue.

Rien, si ce n'est la présence du nom de Breton et de Ribemont Dessaignes dans une longue file saluée de hourrahs, n'annonce l'orientation surréaliste de plus tard. D'ailleurs en dehors de l'exhortation avec laquelle il commence et de l'impérieux « le papier-détritus des bibliothèques, brûle », le programme de Saşa Pană est dépourvu de personnalité et de plus, il est, en apparence, tout au moins contradictoire. À côté de la négation violente de la tradition, on peut y voir une longue liste d'auteurs acceptés et reconnus. Par conséquent, bien qu'elle se définisse en termes de rupture, l'avant-garde ne nie pas totalement descendre d'une certaine tradition, même si celle-ci n'est que récemment constituée: « marinetti/breton/vinea/tzara/ ribemont-dessaignes / arghezi / brancusi / theo van doesburg / hòurraaaah ! hòurraaaaaah! hòurraaaaaaaah !»

Lorsqu'ils sont acceptés, les « devanciers » de l'avant-garde sont des personnalités choisies dans la zone la moins fréquentée de la tradition. Les noms invoqués sont choisis aussi bien parmi ceux d'écrivains européens que d'écrivains roumains et forment une gamme trop large pour être significative. On sent là comme une hésitation, comme une indécision pour ce qui est d'accepter ou de nier la tradition. Dans la revue « *Punct* » [9], Ilarie Voronca note: « . . . Et nous dirons ici /quoi qu'il arrive/: Monsieur Ion Vinea/ à côté des 5 ou 6 Arghezi, Minulescu, Adrian Maniu/ celui du « Verre de poison » / Bacovia, Urmuz, sont les seuls que l'effort semi-centenaire! dont il a été parlé plus haut, ait créé dans la littérature européenne »; et, dans « *unu* », Geo Bogza se déclare « affilié à la famille des grands hallucinés Lautréamont, Jarry, Rimbaud, Dostoievski, Gide, Nietzsche » [10]. Gheorghe Dinu (Stephan Roll) ne retient du « grand cadre poétique /. . ./ que les sourires de platine visibles avec un pourcentage de dioptries seulement, chez Isidore Ducasse, Rimbaud, Baudelaire, Paul Eluard et 2 ou 3 autres. » [11]. L'expression de la réticence chaque fois que l'avant-garde se reconnaît une tradition est évidente là aussi.

En ce qui concerne Urmuz, les adeptes de l'avant-garde sont plus conséquents dans leur admiration; ils le considèrent, dans leur grande majorité, comme un brillant précurseur. La revue « *Punct* » publie ses œuvres dans trois numéros consécutifs [12], et « *unu* » entretient, pour sa part, un véritable culte pour l'écrivain-magistrat auquel sont dédiés deux de ses numéros [13]. Mais Urmuz, tant s'en faut, était loin de pouvoir être pris pour

[9] Ilarie Voronca, *Constatări* (« Constatations »), dans « *Punct* » nº 2, 30 novembre 1924.

[10] Geo Bogza, *Exasperarea creatoare* (« Exaspération créatrice »), dans « *unu* » no 33, 1931.

[11] Gheorghe Dinu, *Lampa lui Aladin* (« La Lampe d'Aladin »), dans « *unu* » nº 12, 1929.

[12] Comme: *Emil Gayk* d'Urmuz, dans « *Punct* » nº 9, 17.I.1925; *Plecarea în străinătate* (« Départ pour l'étranger ») d'Urmuz, dans « *Punct* » nº 10, 24.I.1923; *Cotadi şi Dragomir* d'Urmuz, dans « *Punct* » nº 11, 31.I.1925.

[13] Il s'agit du nº 9/1929 dans lequel, outre les écrits d'Urmuz, sont publiés les articles-hommages de Stephan Roll: *Scurt circuit* (« Court-circuit ») et de Geo Bogza: *Candelă-stea* (« La Chandelle-étoile ») — sur le tombeau d'Urmuz.

un représentant de la tradition. Connues d'un très petit cercle d'admirateurs, ses confessions, excellant dans la bizarrerie et l'absurde, étaient d'une nouveauté frappante qui ne pouvait laisser indifférents les promoteurs de l'art nouveau et d'ailleurs, le fait de revendiquer Urmuz comme précurseur, c'est-à-dire d'imposer un écrivain quasi-inconnu à cette date appartient à la technique insurrectionnelle de l'avant-garde.

L'avant-garde roumaine prend du dadaïsme, auquel elle est liée d'une manière affective aussi, son esprit destructeur et inquiet, et l'affirme chaque fois qu'elle en a l'occasion: « modelez pour l'action pure, niez jusqu'à l'extrême limite la littérature » écrit Stephan Roll dans la rubrique « *Court-circuit* » de la revue « *unu* », et Mihail Cosma lance dans « *75 HP* » sa célèbre définition: « La littérature, le meilleur papier hygiénique du siècle. »

Dans cette première phase, unitaire par son négativisme conséquent, l'avant-garde s'efforce de se débarrasser de la tradition, ce qui pour elle équivaut à se délivrer de la littérature, lieu de rencontre, selon elle, de toutes les conventions et de toutes les formes génératrices d'ankylose. Elle essaie de les remplacer par une redécouverte de la poésie, de la création à son origine, et d'édifier, à partir de là, un art nouveau. Lorsqu'il s'agit des modalités permettant d'atteindre ce but, ce « no man's land », l'avant-garde roumaine, tout comme celle des autres pays d'ailleurs, devient hétérogène.

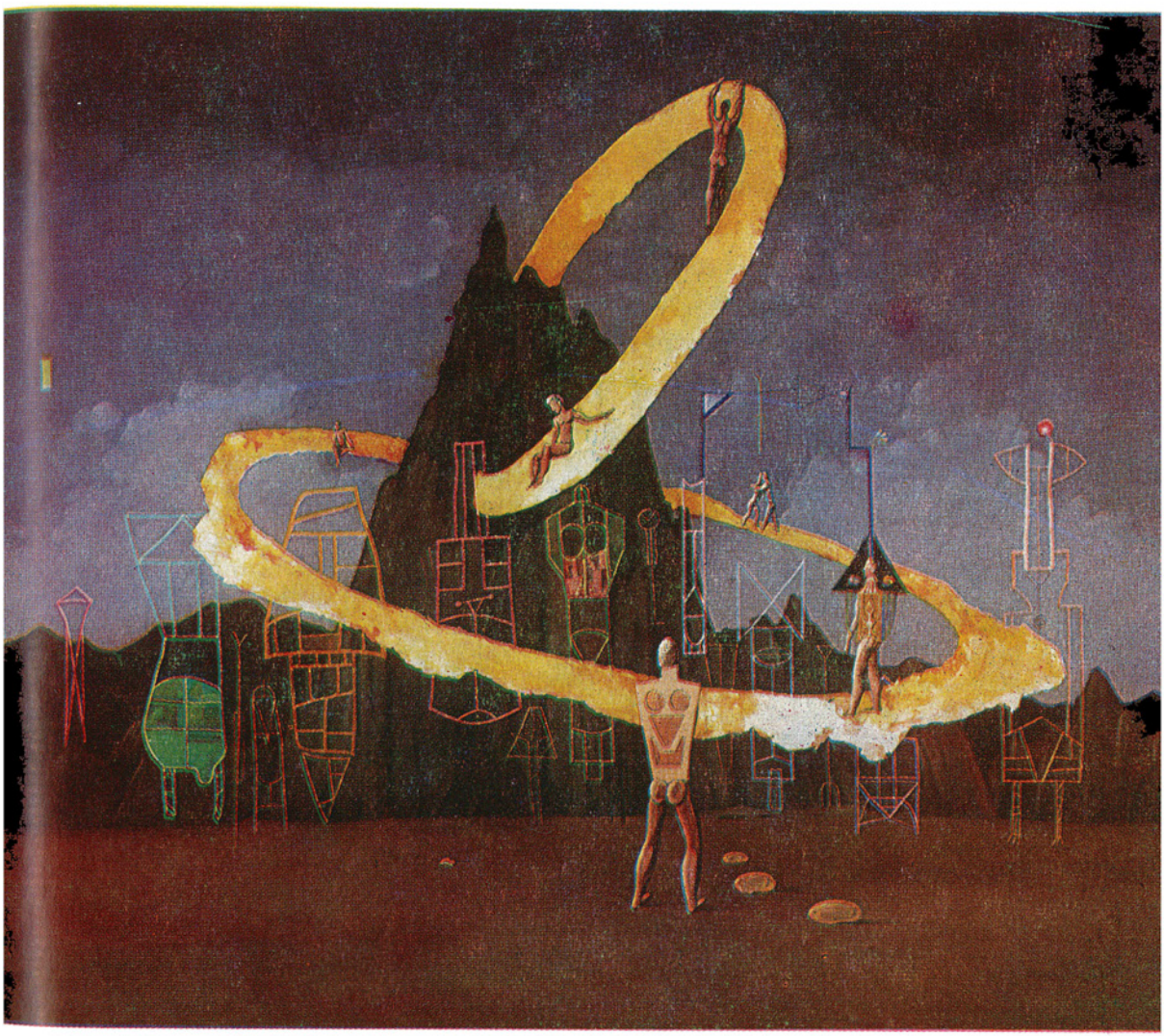
Le constructivisme du groupement formé autour de la revue « *Contimporanul* »[14], de même que la variante intégraliste de la publication « *Integral* » nous paraissent le mieux définis par Ilarie Voronca[15]: « L'art ne s'éparpille plus d'une manière fragmentaire. La pensée, les arts plastiques, la danse s'avancent unies en un élan vigoureux pour défricher la terre . . . , le mot véritable, personne ne l'a prononcé: cubisme, futurisme, constructivisme ont débordé dans le même âpre cercle: la Synthèse/ SYNTHETISME ». Bien que revendiquant le droit d'avoir prononcé le premier le mot magique, Ilarie Voronca n'excelle pas là non plus par l'originalité. La formule semble inspirée par le final d'un article de l'un des théoriciens du constructivisme. Theo van Doesburg dit, dans l'article publié dans le même numéro de « *Punct* » sous le titre *Vers une construction collective*: « l'avenir n'appartiendra ni au dynamisme ni au statisme, ni à l'utilisme, il ne réside ni dans l'art, ni dans la composition, ni dans la construction, mais dans l'interpénétration de tous les éléments d'une création nouvelle de la réalité sur une base générale. » La formulation de Théo van Doesburg a non seulement l'avantage de l'originalité, mais aussi celui d'être plus claire, en intégrant la doctrine de la fraction constructiviste » *De Stijl*[16] dans le cadre des groupements d'art

[14] Nous ne nous sommes proposé ici qu'un coup d'œil simplificateur jeté sur le constructivisme et ses variantes, qui nous permette une délimitation par rapport au surréalisme.

[15] Ilarie Voronca, *Glasuri* (« Voix »), dans « *Punct* » nº 8, 9.I.1925.

[16] Les manifestes du groupement paraissent dans la revue « *De Stijl* » de la façon suivante: le premier en 1918; le second, avec références directes à la littérature, en 1920. Le troisième en 1921.

VICTOR BRAUNER :
Passivité



VICTOR BRAUNER :
Portrait sur linoléum

abstrait européen. Ce qui constitue la clef de voûte de l'édifice construit par l'interpénétration des éléments d'une nouvelle façon d'interpréter la réalité sur une base générale, c'est le renoncement à la subjectivité du créateur en faveur de l'intellect, de la raison, seule capable d'extraire les essences et de conférer de la sorte à l'œuvre autonomie et universalité. En renonçant à l'affectivité dans l'acte de création, l'artiste créera l'illusion de l'impersonnalité. C'est pourquoi Piet Mondrian — en fait le théoricien du mouvement — recommande d'éliminer, dans la peinture, la ligne courbe de tous les colifichets caractéristiques du sentimentalisme baroque. De la sorte il laisse la place libre à une vision constructiviste géométrisante, synthèse harmonieuse des éléments d'expression primaires (la ligne droite par exemple) et par là, universels. Devenue création collective par renoncement à la subjectivité, l'œuvre d'art sera la création de l'anonyme « technicien constructiviste » auquel revient le rôle d'arranger, de disposer les éléments primaires de l'expression en un tout organique.

Mais ce simple arrangement des éléments ne résume-t-il pas en grande partie l'acte de création, en mettant à nouveau au premier plan la subjectivité de l'artiste? Il y a là une contradiction, à laquelle nous croyons qu'est due l'opposition persévérante que font au réel les représentants roumains du constructivisme [17]. Ils réaffirment, eux, les droits de la sensibilité et de l'imagination créatrice: « Au fond, tu le sais bien — écrit Ion Vinea [18] — il n'existe ni nature ni réalité. Tout est en nous. De ce point de vue, les droits créateurs de l'artiste paraissent d'autant plus illimités. » Par conséquent, « la création collective », impersonnelle qui résulterait du recours à « l'intelligence-filtre » n'est guère qu'une illusion.

Suivant en ligne générale, les indications du *Second manifeste* de la revue « *De Stijl* » (1920), dans lequel les auteurs Theo van Doesburg, Piet Mondrian et Antony Kok recommandent l'utilisation, sur le plan de l'expression, de tous les moyens dont nous disposons (« syntaxe, prosodie, typographie, arithmétique, orthographe ») pour conférer au mot, dominé jusqu'ici par les sentiments relatifs et subjectifs, un nouveau sens et une nouvelle force. Évidemment Ilarie Voronca [19] déclare se trouver aussi sous l'influence du dadaïsme, pour une « consciente opposition à la phrase grammaticale et plate », car « la logique est parfaitement indifférente à la création artistique ». L'absence de toute rigueur, le dynamitage de la syntaxe de la phrase doivent, selon Voronca, donner naissance à ces images « qui affluent non pas en des comparaisons stériles, mais en associations éclair feuillage dans la nuit » (*Cicatrisations*, dans « *Integral* », 4 juin 1925).

Malheureusement, la plupart des productions qui ont suivi les préceptes de la doctrine ne sont que des formes vides, desquelles percent par-

---

[17] Ion Pop, *op. cit.*, p. 63, où il attribue ce fait à la position antinaturaliste du mouvement d'avant-garde, due à l'influence des romantiques et des symbolistes.

[18] Ion Vinea, *Promisiuni* (« Promesses »), dans « *Contimporanul* » no 50—51, 1924.

[19] Ilarie Voronca, *Gramatică* (« Grammaire »), dans « *Punct* » nº 6—7, 3.I.1925.

fois des intentions ironiques. Il s'agit de l'extension abusive de l'idée que l'artiste ne s'intéresse jamais au degré de compréhension de son œuvre. L'artiste se trouvant au point zéro de la création a tous les attributs du Démiurge. Il peut créer et modeler selon son bon plaisir — superbe orgueil ! — à la seule condition que le résultat soit la *POÉSIE*. Or, les constructions auxquelles nous avons affaire sont de simples amusements du septième jour, celui où le POÈTE se reposait.

Dans sa variante roumaine le constructivisme a pour effet immédiat une libération de la phrase, laquelle échappe aux canons de la logique. L'influence du futurisme — pas négligeable du tout — allait travailler dans le même sens en apportant, de plus, un enrichissement du vocabulaire poétique, ou allaient abonder les termes techniques. Le désir de synchronisation aux rythmes de l'époque place la poésie sous « le signe citadin » ce qui continue en quelque sorte l'œuvre des symbolistes. L'usinage mécanique de certains processus de construction a cependant pour effet une séparation nette entre expression et substance. Ce qu'observe Ion Vinea, animateur du mouvement, mais poète authentique avant tout: « l'opinion courante veut que rien d'autre que l'usage d'un vocabulaire de contremaître, jouant le rôle de mots en liberté, mène à l'apparition du poète moderne. C'est là une révolution du lexique. Une conception de commis, autodidacte. Quand donc aura lieu la révolution de la sensibilité — la véritable ! ».

II. «unu» ou la première vague surréaliste

C'est une pareille révolution que se propose le surréalisme roumain, dont les premiers représentants sont groupés autour de la revue « *unu* ». Après la période de négation, par laquelle se manifeste l'avant-garde tout entière, le surréalisme ambitionne à son tour de planter quelque chose sur le terrain défriché. Le principe de « tabula rasa » que le dadaïsme et les autres mouvements avaient fait leur et sur lequel ils se guidaient principalement n'avait de valeur que dans la mesure où il devait être suivi de quelque chose *d'autre*. Sous le nihilisme dada se cachait la nostalgie d'un ordre perdu ou l'anticipation d'un autre qui allait venir.

Le surréalisme roumain fait de la libération totale de l'homme son credo fondamental. L'unité primordiale de l'être doit être reconquise par l'octroi de tous ses droits à la toute-puissante imagination. C'est à ces sources où les antinomies coexistent sans s'exclure que les surréalistes essaient de remonter, parce que « tout laisse croire qu'il existe un certain point de l'esprit où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et l'avenir, le communicable et l'incommunicable, le supérieur et l'inférieur cessent d'être conçus comme contradictoires. Or on chercherait vainement dans l'activité surréaliste un autre mobile que l'espoir de déterminer ce point ». [20] L'espace

[20] André Breton, *Manifestes du Surréalisme*, Jean-Jacques Pauvert Éditeur, 1962, p. 154.

où le réel et l'imaginaire s'interpénètrent est la surréalité. Par sa structure, le terme semble désigner un autre monde, parallèle au réel ou au-dessus de lui. Pourtant rien de plus étranger à la doctrine surréaliste que cette façon de comprendre. La surréalité est un domaine désiré, mais immanent cependant au réel, une réalité *totale*, ayant pour composantes le réel subjectif et le monde objectif. L'un des ponts entre le subjectif — identifié par les surréalistes sous l'influence de Freud avec le subconscient — et l'objectif est constitué par le rêve, auquel est accordé le même statut que celui de la réalité objective.

Mais il ne s'agit pas là, comme on pourrait le croire, de l'évasion dans le rêve des romantiques, au moyen de laquelle l'âme humaine, retrouvant l'unité perdue, entrait en communication avec la nature entière, avec la Création, donc avec le divin. Si, chez les romantiques, l'accent est posé sur le pouvoir révélateur du rêve, les surréalistes placent au centre l'activité de la conscience imaginative, donc celle de l'homme. Les désirs humains censurés jusque là trouvent leur accomplissement dans un monde où tout rapprochement est permis. C'est, en somme, une reconstruction onirique du réel, appelée à supprimer les contradictions. De là, l'importance toute particulière accordée au rêve par les surréalistes tenants de la revue « *unu* », et qui: « revendiquent pour eux une conduite totalement rompue de la réalité, totalement en dehors de l'utilitarisme constructiviste ... et qui secoue dans les bassins des rêves les eaux d'une vision détachée de tout problème et des continuités situées au-delà du poème et du semi-réveil. » [21] La confusion souhaitée entre le rêve et la réalité est affirmée par Geo Bogza quand il écrit: « La fatigue du chemin parcouru pour assister au spectacle, plongeait le fauteuil et moi dans les profondeurs et *la réalité se gangrenait du rêve.* » [22] Il s'impose « une réabilitation de l'idée de rêve », celui-ci ayant déchu depuis « qu'il a commencé à traverser le monde bourgeois. » Incapable de « saisir convulsivement le beau ... le bourgeois a forgé pour le rêve aussi quelques explications suffisantes pour le désarmer et le mettre dans l'impossibilité de le déranger encore [23]. Pour que le rêve devienne efficace, qu'il jaillisse dans le réel, il lui faut recouvrer son caractère « subversif », en état de déterminer « cette crise totale de conscience » dont parlaît André Breton.

« Je veux le rêve foudre — écrit Geo Bogza [24], rêve qui fend l'être et lui révèle un autre monde, je veux le rêve plus substance, plus grincement, plus édifiant que la réalité même. » Le rêve et la réalité ne sont que les deux aspects du même tout: « Toutes les actions et toutes les réalisations que nous entreprenons sont une résultante située entre le rêve et la réalité » [25].

---

[21] *Coliva lui Moș Vinea* (« Le gâteau des morts pour l'Oncle Vinea »), dans « *unu* », 29.IX.1930.

[22] Geo Bogza, *Jurnal de sex — dansatoarea de cauciuc* (« Journal de sexe — danseuse de caoutchouc »), dans « *unu* » n° 11, 3.III.1929.

[23] Geo Bogza, *Reabilitarea visului* (« La réhabilitation du rêve »), dans « *unu* » n° 34, 1931.

[24] *Idem*

[25] *Idem*

C'est cette même foi inébranlable en les vertus du rêve qui fait s'exclamer Saşa Pană: « Ce n'est que dans la coupe sans fin du rêve que commence le Tout. »[26] De ses écrits, sursaturés d'images, surgissent parfois des phrases qui font partie d'un programme théorique. Le sondage du subconscient par le déchiffrage du langage symbolique des rêves met en lumière « des continents encore intangibles la veille au soir » qui maintenant « se découvrent d'eux-mêmes et sans raison. » Les désirs refoulés trouvent leur satisfaction dans le rêve, « spasme qui te complète et te vérifie ». Le rêve a une réalité, une substantialité qui ne saurait être contestée. Par l'exercice libre des désirs, par l'inclusion scandaleuse de ceux-ci dans le monde, « le rêve et la vie quotidienne se tiennent par la main et les explications frauduleuses des livres de morale niaise et de contes se sont dissoutes à jamais. »[27]

Poètes pour la plupart, les écrivains de « *unu* » se sont principalement intéressés à l'image poétique et se sont efforcés de donner au poème la définition la plus fidèle qui soit. C'est là une préoccupation légitime si nous avons en vue que le procédé essentiel sur lequel se fondaient les surréalistes pour extraire du subconscient les traces mnémoniques verbales, qui constituaient pour eux la principale matière de la poésie, était celui de la dictée automatique.

Par le procédé de l'écriture automatique, était recherchée l'extériorisation spontanée, sans contrôle logique, esthétique ou moral de tout ce qui tend en nous à devenir langage, mais en est empêché par la censure du conscient. Amené à la surface par le procédé de la dictée automatique, le message du subconscient, dans le cas des poètes authentiques[28], devient poème. La poésie est le territoire de la liberté absolue où les choses prennent la forme de nos désirs. De cette façon, l'antinomie rêve-réalité disparaît, et les surréalistes semblent avoir accompli leur mission. Cependant l'efficacité de la dictée automatique reste à démontrer. S'imposer l'absence de toute contrainte au moment où l'on écrit est une contrainte, comme l'observe George Călinescu[29]. Par ailleurs (et André Breton le reconnaît) l'intervention de la raison, tout au moins dans l'organisation du poème, semble inévitable. Mais en tout cas, le procédé réussit à donner l'impression d'une spontanéité sans bornes, qui donne naissance à des images résultant d'associations on ne peut plus insolites.

C'est dans le sens d'accréditer ce genre d'associations en poésie que se prononcent les surréalistes roumains: « Nous avons rejoint une magie blanche en prenant comme attitude la spontanéité sans cadres », écrit Gheorghe Dinu, celui qui, dans sa poésie, se fait l'écho de cette profession de foi. Délivré

---

[26] Saşa Pană, *Aleea cu morți* (« L'allée des morts »), dans « *unu* » n° 18, 1929 et dans *Prozopoeme* (« Prosopoèmes »), Éditions Minerva, Bucarest, 1971, p. 126.

[27] Saşa Pană, *Oglinda dindărătul frunții* (« Le Miroir de derrière le front »), *Idem*, p. 135.

[28] Parce que, en dépit des affirmations d'André Breton, le talent est une condition de la création. D'ailleurs, les choses ont été mises au point, à cet égard, par Louis Aragon, dans son *Traité du style*.

[29] George Călinescu *Universul poeziei* (« l'Univers de la poésie »).

de sens immédiat et pragmatique, le mot est parvenu à une existence et une respiration propres, il peut entrer en des contextes les plus inattendus et éclairer ainsi des sens inconnus: « Et dans ce prix donné aux enchaînements d'entre les mots, comme les serpents dans les herbes chevelues des rivages, reconnaissons justement le côté révélateur du hasard, ces harmonies éveillées au petit bonheur, comme les effluves de fragrance et aussi les échos que les moineaux apportent au vent. » [30]

Comprenant le pouvoir que possède le poème de mener aux sommets du rêve, pour que, de là, parvienne et prenne corps et vie la cohorte d'images des désirs, le poète clame sa morale et sa religion nouvelles: « La seule certitude, le poème. La seule communion, le poème. » D'une certaine façon, c'est pour le poète une façon de rentrer en soi-même devant une réalité hostile qui se refuse à lui. Mais il ne s'agit que d'une retraite temporaire, apparente. Transféré sur le plan poétique, le divorce individu-monde trouvera des solutions poétiques. Donnant vie aux images par la connexion spontanée et surprenante de deux réalités apparemment inconciliables, le poète surréaliste viole les lois naturelles et sociales; il souhaite imposer un ordre nouveau qui tend à annuler les antinomies. Ainsi donc, sur le plan poétique, l'artiste offre des solutions existentielles. Ce sont — qu'il le veuille ou non — les poèmes, qui seuls demeurent.

III. Le surréalisme après la guerre

Le groupement formé autour de la revue « *unu* » a soulevé pour la première fois le problème du rêve dans le mouvement d'avant-garde roumain en tant que définissant une conception littéraire qui se voulait identique à une conception de vie. En s'efforçant de résoudre la contradiction rêve-réalité, celle qui sépare le monde extérieur du monde intérieur, les surréalistes de la première vague ont le plus souvent rendu absolu l'un des termes du problème. Le rêve est compris et loué par eux comme moyen de s'abstraire d'un réel qui provoque en eux une totale exaspération. En général, la vision est romantique et il est rare — comme nous avons essayé de le montrer — que soit atteinte la synthèse de la réalité.

Par ses représentants, le mouvement surréaliste a insisté après la seconde guerre mondiale sur les aspects constructifs du rêve. Bien que séparé en deux groupes — celui de Gherasim Luca et Dan Trost, et celui de Gellu Naum, Paul Păun, Virgil Teodorescu — le surréalisme roumain après la guerre part des mêmes positions. Tout d'abord, l'opposition totale aux réalités qui faussent l'être et les relations entre les humains, et ensuite, la foi inconditionnelle en la capacité du rêve d'imposer l'ordre au moyen duquel se trouve dépassé le conflit individu — homme. Les deux attitudes se retrouvent dans leurs écrits, soit que ces derniers revêtent un caractère programma-

[30] Ilarie Voronca, *A doua lumină. Intre mine şi mine* (« La seconde lumière. Entre moi et moi »), dans « *unu* » n° 19, novembre 1929.

tique déclaré, soit qu'elles figurent dans les préfaces de leurs œuvres — prose et poésie — ou dans celles-ci même.

« Notre vie — écrit Gellu Naum [31] — la minable partie de notre vie que l'on appelle ainsi — mériterait peut-être ce défi lancé par le rêve de ne lui accorder aucune espèce de réalité. » Pour l'auteur dont nous parlons le contact avec le monde matériel, la communication ininterrompue avec le cosmos ne peut se réaliser que dans l'espace onirique. En tant que reflet immédiat de la réalité rigide — la littérature est niée comme étant unilatérale. « J'ai en moi la tristesse profonde des poètes qui toute leur vie, mais toute leur vie, se sont donné un mal infini à ne pas faire de littérature et qui, feuilletant finalement les 100 et plus de pages, ont découvert qu'ils n'ont fait que de la littérature. Terrible déception. » [32] Il faut, au lieu de littérature, mettre la poésie, le poème à signification déréglée, ce qui lui accorde une liberté totale. Mais cette liberté inconditionnelle, le poète de l'avenir ne l'obtiendra que s'il commence par donner libre frein à ses désirs[33]. Or, nos désirs les plus cachés se défoulent, selon Freud, dans nos rêves. Le déversement du rêve dans le réel, par sa transposition en poème, créera la possibilité d'agir sur la réalité. Comme dans le mouvement surréaliste tout entier, ici aussi s'identifient l'espace existentiel et l'espace créatif. Chez les surréalistes roumains, la question devient essentielle et forme la colonne vertébrale de toute l'idéologie; et c'est de la nouvelle distribution des accents que résulte leur originalité. Le monde nouveau sera dû à une transformation, dans le sens poétique, du réel. En fait, l'action directe manque. Tout se passe au niveau de l'esprit. Les surréalistes voient possible l'insurrection contre le réel, d'une part au moyen de l'action sociale, de l'autre, par l'introduction des objets surréalistes dans le réel. C'est Salvator Dali qui a donné la définition de ceux-ci. Pour lui, l'automatisme et le rêve deviennent des états passifs si nous les isolons du monde extérieur, dans lequel ils doivent intervenir. Le remède, c'est de confectionner des « objets surréalistes », des objets dépaysés, sortis de leurs cadres habituels et utilisés dans d'autres buts que ceux auxquels ils étaient destinés. C'est par eux que se manifeste « le hasard objectif », c'est-à-dire la rencontre de la finalité humaine et de la causalité universelle, autre moyen de réconcilier la réalité intérieure et la réalité extérieure.

C'est sur une attitude de ce genre que se situe Gellu Naum lorsqu'il s'occupe de la théorie de la libération surréaliste des objets. L'objet devient mystérieux du fait de l'encadrer au milieu de rapports inédits qui annulent sa destination première et lui attribuent des sens en consonance avec les désirs du subconscient. En fait, les objets surréalistes sont la matérialisation des images poétiques et qui ont la possibilité de créer de nouvelles relations, bref, un univers nouveau. C'est la vision de cet univers où n'est en vigueur

[31] Gellu Naum, dans *Medium*, Bucarest, 1945, p. 74
[32] *Idem*, p. 11
[33] Gellu Naum, dans *Teribilul interzis* (« Le terrible interdit »), col. surréaliste, Bucarest, juin 1945, p. 7.

aucune des lois connues que se situe toute la création poétique de Gellu Naum, caractérisée par une nouveauté de l'image tout à fait caractéristique.

C'est à la recherche du contact « avec la surréalité, seule réalité universelle » que se trouve Paul Păun lorsqu'il écrit son essai sur « les esprits animaux ». [34]

Comme chez Gellu Naum, le délire d'interprétation demeure le seul moyen de rêver nos rapports rationnels avec le monde. Le rêve offre le lien de rencontre entre le souhait et le possible, et donne naissance à « l'amour permanent »; mais la vie diurne détruit cette illusion chérie, arrache les choses à leur douce confusion et leur rend leur identité et leur fonction unique. Seul l'automatisme « en ces temps de profonde destruction de l'amour » peut donner réalité au désir et à son objet par l'image surréaliste qui est leur acte d'amour. Cette fois aussi le débat est déplacé sur le plan poétique et c'est dans ce sens qu'il faut comprendre les fréquents appels à un Eros-roi narrateur. [35] L'appel du final de l'essai: « Amoureux du monde entier, unissez-vous ! » ne représente pas l'image d'un cosmos sexualisé, comme chez Geo Bogza, mais certifie la naissance de l'image poétique.

Surréaliste du point de vue programmatif s'annonce la poésie de Virgil Teodorescu dont le volume de début [36] s'ouvre sur des citations des devanciers surréalistes, sur lesquels le poète fixe les directions de ses créations. Le poème *Montagnes des rêves* est une reprise de ces préceptes, un programme de travail: « je hais tout ce qui menace la marche menaçante de l'homme vers la liberté/ je hais tout ce qui sert d'obstacle à cette délirante libération (. . .), je hais la liberté des désirs tumultueux (. . .) je ne hais pas les terres du Pacifique volcaniques et agitées (. . .) le danger imminent caché comme un ver dans les choses les plus familières », etc. . . Ainsi donc, dans la poésie surréaliste roumaine, comme partout il est demandé, en vue de la liberté totale de l'homme, d'imposer le délire intérieur par la mise en liberté des désirs exacerbés, en cultivant le mystère des objets, le tout sur le fond d'une angoisse existentielle semblable aux terres volcaniques.

Pour la réalisation de ses desiderata, Virgil Teodorescu a recours, sur le plan de l'expression, à l'arbitraire métaphorique, en confectionnant — tout comme Stephan Roll — des enfilades entières d'images qui circonscrivent le même objet.

En dépit de leurs polémiques acharnées et de leurs affirmations tendancieuses [37], les idées de Gherasim Luca et celles du groupe de Gellu Naum

---

[34] Paul Păun, *Les esprits animaux*, Infra-Noir, le 15 février 1947.

[35] Al. Piru, dans *Suprarealismul român în primii ani după* 1944 (« le Surréalisme roumain au cours des premières années d'après 1944 »), « *Caiete critice* » n° 1, 1957, pp. 251—259, est d'un autre avis.

[36] Virgil Teodorescu, *Blănurile oceanelor* (« Les Fourrures des océans »), Bucarest 1945, suivi de *Spectrul longevității* — 122 *de cadavre* (« Le Spectre de la longévité — 122 cadavres »), 1946, *Au Lobe du Sel*, Infra-Noir, Bucarest 1947, *La Provocation*, Infra-Noir, Bucarest 1947.

[37] Dans *Inventatorii banderolei* (« Les Inventeurs de la banderole »), Gellu Naum nie toute valeur aux recherches de Gherasim Luca, dont il considère les positions comme étant en rupture avec le movement surréaliste.

ne diffèrent guère, essentiellement. Leurs différences résident plus dans le mode d'expression que dans l'essence de ce qui fait l'objet de la discussion. Au centre de son programme, Gherasim Luca place la tentative désespérée de transformer le désir en réalité du désir, ce qui marquerait la réconciliation du rêve avec la réalité. Sur la voie de cette tentative s'interpose le danger des « déviations artistiques » qui consistent en « l'utilisation mimétique des techniques inventées par les premiers surréalistes. » S'en emparer mécaniquement et ne faire que les répéter conduit au maniérisme, à la stagnation, danger mortel pour le mouvement surréaliste. Cet état de choses peut et doit être surmonté par le maintien du surréalisme en « un état révolutionnaire » continuel, qui peut être atteint par une position dialectique de négation et de négation de la négation. Attitude qui permettrait de maintenir intact le mécanisme révolutionnaire qui fera que toute découverte qui n'oblige pas à une nouvelle découverte soit abandonnée, reniée. L'influence de la dialectique matérialiste et historique, considérée par André Breton aussi comme seule acceptable, est évidente ici.

Négation éternelle: nouveauté éternelle. En niant toutes les strúctures, l'avant-garde voulait découvrir l'originaire. La principale méthode de connaissance, dans ce sens, mais aussi d'action directe sur la société est, pour les auteurs des travaux en discussion[38], l'amour, entendu comme libre manifestation des désirs. Rien de nouveau jusqu'ici. La pratique de l'amour délivré de toute contrainte rendrait possible, selon les auteurs, la suppression des classes sociales. Gherasim Luca et Dan Trost recommandent une « érotisation sans limites du prolétariat ». De toute évidence les solutions sont fantaisistes, mais elles ne sont que l'expression des recherches acharnées en vue de la reconquête d'une liberté totale, édénique. « L'amour dialectisé et matérialisé », résultant de la considération de toutes les formes d'amour connues et de leur négation dialectique, traduit, au-delà de la préciosité du langage, une aspiration permanente à un amour idéal dans lequel la communion serait totale. Ce n'est à rien d'autre que cela que songeait Gellu Naum lorsque dans: *Poétisez, poétisez* . . . de son recueil *Le Terrible interdit*, il écrit: « Moi seul, moi seul te comprends parfaitement, extraordinairement bien, mon chéri, moi je suis l'unique, l'aimée, l'amour et la liberté. ». La route menant à la réalisation de cet amour total est semé des obstacles intérieurs des complexes œdipiens. Ce sont les traumatismes dont l'homme hérite en naissant, les limitations complexuelles dont parlait Freud. Le nier, c'est se situer sur une position « non-œdipienne » dont Gherasim Luca donne la théorie dans *l'Inventeur de l'amour:* « Depuis quelques milliers d'années se propage comme un fléau obscurantiste cet homme axiomatique qu'est Oedipe, l'homme au complexe de castration et au traumatisme natal sur lesquels s'appuient vos amours, vos professions, vos cravates et vos sacs à main, le progrès, vos arts et vos églises. Je déteste ce fils naturel d'Oedipe, je hais aussi et refuse sa biologie fixe[39]. En dernière instance la négation des traumatismes natifs

[38] Gherasim Luca, Dan Trost, *Dialectique de la dialectique*, 1945.

[39] Gherasim Luca, *Inventatorul iubirii* (« l'Inventeur de l'amour »), suivi de *Parcurg imposibilul* (« Je parcours l'impossible ») et de *Moartea moartă* (« La Mort morte »).

conduit, selon Alexandru Piru[40], à la négation de la vie humaine en général. Affirmation qui n'est que partiellement valable. Se placer sur la position « non-œdipienne » c'est cultiver une situation dans laquelle les complexes dus à la naissance exerceraient une action diminuée. L'une des possibilités serait la redécouverte et le redimensionnement de l'éros. Finalement la position de Gherasim Luca n'est pas seulement non-conformiste; elle est, de plus, originale.

La communauté de préoccupations en ce qui concerne le problème du hasard objectif et de l'objet surréaliste[41] rapproche à nouveau Gherasim Luca de Gellu Naum. *L'objet offert* (O.O.) et *l'objet offert objectivement* (O.O.O.) sont des objets surréalistes construits conformément à nos désirs refoulés. L'acte consistant à offrir ces objets est semblable au rêve grâce à la présence, dans l'un et dans l'autre, d'un élément essentiel qui les domine. Celui-ci est *le désir* qui essaie de se transformer, dans les deux cas, en *la réalité du désir*. L'objet offert aura l'aspect bizarre de l'imagination onirique, mais sa fonction est symbolique et, à une analyse plus approfondie, l'objet dévoilera son contenu latent. De la sorte le rêve pénètre le réel, et modifie les relations inter-humaines selon les désirs matérialisés dans les objets.

Ce qui attire l'attention à la lecture des écrits-manifestes de Gherasim Luca, c'est le style-supérieur, apodictique. Chacune de ses propositions respire la foi en la certitude absolue de l'affirmation, la conviction que l'auteur est appelé à établir des lois nouvelles et à prononcer d'irréfutables vérités. Au pathétisme des gestes correspond un rhétorisme de la phrase propre à toutes les manifestations d'avant-garde, mais ici plus accentué encore. Nous rencontrons à chaque pas l'image d'objets hétéroclites, construits selon les canons surréalistes. Les titres de chacun des chapitres de *Un loup vu à la loupe*[42] sont eux-mêmes de telles images: « les cernes du fleuret », « l'écho peint en rouge », « le décolleté du sang et de la mémoire » « le café de caoutchouc ».

Les personnages évoluent dans un paysage onirique dont les éléments sont notés avec une minutie réaliste: « une barque de cheveux aux rames molles comme des animaux aquatiques, gélatineux, sous lesquelles une femme entièrement de cristal promène d'une lèvre à l'autre une bille », « de hauts verres de cristal au pied vivant de grenouille », « une femme aux lèvres ventouses de sang à la chevelure d'éclairs noirs, aux doigts de peluche sur lesquels se sont endormi les colimaçons » etc. Cet accouplement hallucinant de possibilités d'objets hétéroclites, comme par exemple « un canapé sur lequel pourrit un lit », « un savon blanc près d'un bijou », « une araignée à côté d'une fourchette », a pour but d'instituer un espace soustrait à l'empire de la causalité et entré sous la juridiction des lois du hasard objectif. Chez aucun autre surréaliste roumain nous ne rencontrons cette force de la vision qui

[40] Al. Piru, *op. cit.*

[41] Gherasim Luca, dans l'introduction au *Vampire passif*, Bucarest, 1945.

[42] Gherasim Luca, *Un lup văzut printr-o lupă* (« Un loup vu à la loupe »), Bucarest, 1945.

réussit à imposer un mode de connaissance irrationnel au moyen duquel se transcrivent les expériences intérieures. Proche collaborateur de Gherasim Luca, Dan Trost partage en une bonne mesure son radicalisme conceptuel. Ce n'est pas un hasard si les textes manifestes portent souvent leurs deux signatures; quant à leurs préoccupations et aux modalités par lesquelles ils entendent offrir des images non falsifiées par la littérature et non déformées par le déterminisme social et politique, elles sont identiques. Voici, l'auteur bicéphale d'un texte qui sert de préface au catalogue de la grande exposition intitulée *Présentation de graphies colorées de cubomanies et d'objets*, détaillant ses accords et désaccords (texte rédigé en français): Nous rejetons sous tous leurs aspects l'art, la nature, l'utilité, la séparation de la société en classes, la loi de la gravitation, l'idéalisme, la thérapeutique, la peinture, la séparation entre le rêve et la vie, la psychologie, la magie blanche, la misère, la mémoire, les restes diurnes dans le fonctionnement onirique, la géométrie euclidienne, les chiffres défavorables et la mort.

Nous sommes d'accord avec les inventions délirantes, les larmes, le somnambulisme, le fonctionnement réel de la pensée, l'élixir de la longue vie, la transformation de la quantité en qualité, le concret, l'absurde, la négation de la négation, le désir, l'hystérie, les fourrures, la magie noire, le délire d'interprétation, la dialectique de la dialectique, la quatrième dimension, le simulacre, les flammes, le vice, le hasard objectif, les manies, le mystère, l'humour noir, la criptesthésie, le matérialisme scientifique et les taches de sang ». Il y a là en un langage spécifique, mélange de métaphores délirantes et de précision ostentative, alliage d'orgueil et d'ésotérisme, tout le programme surréaliste, visant, en dernière instance, à la conservation, à tout prix, de l'individualité et, en même temps, au refus de tout canon unificateur.

IV. Conclusion sentimentale

Le surréalisme roumain, dont la source réside dans une opposition acharnée devant les formes de l'académisme, se superpose, lors d'une première étape (l'époque « *unu* ») à l'avant-garde tout entière. Partant d'un non-conformisme total, le mouvement se propose, d'une manière tout aussi rigide en essence que celle des formules qu'il nie — de délivrer le territoire de l'art de tout ce qui l'encombre en vue d'une insurrection sur tous les plans. C'est là une évidence réédition de la célèbre et toujours actuelle « querelle des Anciens et des Modernes ». Mais cette fois, les choses sont poussées à l'extrême.

Bien qu'il ait souhaité être une libération totale de l'homme (sociale et spirituelle), le surréalisme n'a donné de résultats que sur le plan de l'expression artistique. Et il ne pouvait pas en être autrement. Les aspects dont rêvaient les surréalistes dans le domaine social ne relevaient que de la superstructure. Les bases de la société ne pouvaient être ébranlées que par une révolution sociale qui n'était pas à la portée des surréalistes roumains. À force d'élaborer et de publier des manifestes incendiaires, ceux-ci ont réussi à donner un nouveau tour à la phrase, à briser les moules, à redécouvrir les

mots. Début qui allait conduire à la prolifération de l'image surréaliste, résultant du rapprochement des mots échappés aux rigueurs de la syntaxe et de la rhétorique.

Dans ce sens, le mouvement de la revue « *unu* » fait suite au dadaïsme de Tristan Tzara. Mais le mérite majeur du groupement c'est d'avoir soulevé pour la première fois le problème du rêve, comme caractéristique de la création artistique. Croire que le rêve constitue l'unique principe de création est sans doute une hérésie; il est de même illusoire de s'imaginer l'union du rêve et de la réalité telle que la concevaient les surréalistes. Il ne nous faut pas cependant perdre de vue que nous nous trouvons devant une « école littéraire » qui a volontairement superposé le plan de l'existence et celui de la poésie. La surréalité surréaliste n'est possible que sur le plan poétique. Ce qui fait que les surréalistes se sont vu contraints de faire de la littérature, c'est-à-dire justement ce qu'ils avaient honni avec la plus totale intolérance. Même s'il n'est pas l'unique principe de création, le rêve, ayant pénétré dans la littérature roumaine grâce aux surréalistes, a donné des résultats parmi les plus profitables. Les images construites selon leurs procédés ont, le plus souvent, de la fraîcheur et de la force.

Survenus après l'expérience acquise par « *unu* », les surréalistes roumains d'après-guerre se sont efforcé d'abandonner « le chemin épineux de l'image » pour diriger leur attention vers d'autres aspects du rêve, mis en lumière par André Breton. On retrouve dans leurs écrits la même foi que celle qui a fait l'objet des débats enflammés des surréalistes français: la foi en l'automatisme verbal en tant que moyen de sondage des profondeurs du subconscient, la reconnaissance du hasard objectif en tant que moyen de concilier les buts de la nature et ceux de l'homme, l'objet surréaliste et ses valences; quantitativement variable d'un écrivain à l'autre, la dose d'originalité se constitue, chez les surréalistes roumains, par la profondeur de l'analyse et le nuancé des conceptions.

Les surréalistes de la deuxième vague imposent la formule du poème-manifeste, mélange de propositions de caractère programmatique prononcé, dans un langage et de science et de poésie pure. Généralement parlant, la violence contestataire de l'avant-garde a réussi, sinon à écarter totalement les convenances et les formules éculées, à créer cependant une brèche, une diversion, par laquelle la littérature a reçu l'infusion de nouveauté qui lui était devenue très nécessaire.

VALENTIN F. MIHĂESCU

Un art militant

L'avant-garde artistique roumaine ne définit qu'indirectement son programme; les peintres, les sculpteurs, les dessinateurs qui ont adhéré aux idées non conformistes des mouvements — souvent contradictoires — profilés dans le paysage culturel roumain des années '30 et '40 n'ont jamais publié de manifeste propre qui établissent leurs distances par rapport aux autres courants artistiques. Et ce qui est plus surprenant encore, ils n'ont jamais éprouvé le besoin de formuler une opposition quelconque aux directions traditionalistes; on ne perçoit presqu'exclusivement leur idéologie esthéthique qu'à travers l'acte de la création et seulement incidemment dans des déclarations de principe.

À analyser l'atmosphère culturelle de la Roumanie des années qui précédèrent la première guerre mondiale, on peut y déceler les signes avant-coureurs d'une attitude d'avant-garde. Il faudrait aussi insister plus qu'on ne l'a fait jusqu'à ce jour sur les significations des revues qui paraissent au début des années 20, et qui se déclarent catégoriquement et à maintes reprises, parfois avec une sorte d'ostentation bruyante, en faveur d'un renouveau radical dans l'expression. L'importance de l'éphémère revue « *Simbolul* », par exemple, parue en 1912, doit être comprise par rapport aux événements qui allaient incessamment se produire dans le mouvement d'idées artistique européen. Mouvement auquel les jeunes écrivains et artistes ne se feront pas faute de participer, leur contribution étant signalée par l'histoire de la culture du siècle, qui en a reconnu la valeur dans la détermination de plusieurs phénomènes vraiment significatifs.

Les rédacteurs de la revue étaient trois adolescents. L'un d'eux, qui signait S. Samyro, deviendra bientôt célèbre sous le pseudonyme de Tristan Tzara, et liera sa fortune littéraire à l'« insurrection » de Zurich et de l'histoire du dadaïsme européen. Un autre, I. Iovanaki, adoptera, peu après, le pseudonyme de Ion Vinea, et se retrouvera constamment en tête des revues qui furent les partisans énergiques des nouvelles prises de position dans les arts. Le troisième, le peintre Marcel Iancu, connu en France sous le nom de Marcel Janco, assura la présentation graphique de « *Simbolul* » et devint lui aussi par la suite membre fondateur du premier groupe Dada.

Cependant, la revue publiée par les trois jeunes gens ne représente qu'un signe avant-coureur, mais nettement marqué d'une évolution culturelle bien plus large. L'équipe de « *Simbolul* », à laquelle allaient se joindre d'autres représentants de la jeune génération proclamera, bientôt, sa ferme décision de se détacher du symbolisme, sous l'influence duquel elle avait débuté en 1912. Car il nous faut reconnaître dans l'insurrection de Tristan Tzara, de Vinea et de Marcel Iancu, les échos des protestations formulées, dès la dernière décennie du XIXe siècle et la première décennie

du XXe, par les représentants de différentes générations de symbolistes (et, en premier lieu par les poètes Alexandru Macedonski et Ion Minulescu) contre le maniérisme de facture traditionaliste, c'est-à-dire contre la littérature qui ne se bornait qu'à assimiler quelques formules extérieures sans se préoccuper d'en relever les significations plus profondes.

Les vers de Tzara, de Vinea et d'Adrian Maniu, publiés en 1914 et 1915 dans « *Noua revistă română* » et « *Chemarea* » (rédacteur: Ion Vinea), témoignent d'un effort manifeste ayant pour but de rompre avec les formules de la prosodie et, en général, avec les conceptions littéraires néo-symbolistes. On peut donc admettre — comme l'ont d'ailleurs souvent suggéré les exégètes du phénomène roumain d'avant-garde — que l'insurrection zurichoise de Tzara et de Marcel Janco avait été en fait préparée dès l'époque où les deux amis vivaient en Roumanie, dans l'art et la littérature de laquelle on sentait passer, incontestablement, le souffle d'un renouveau, une aspiration lucide à promouvoir une sensibilité nouvelle, une nouvelle conception sur les rapports de l'artiste avec l'univers.

Autre fait significatif: Adrian Maniu (dans la poésie et la dramaturgie duquel un critique de prestige, Vladimir Streinu, décèlera plus tard un engagement antilyrique et antiacadémique militant) est, lui aussi, un excellent dessinateur ; il pratique un dessin à forme littéraire, à la ligne très concentrée, aux contours mélodieux qui évoquent certains des éléments stylistiques de Beardsley, mais beaucoup plus simplifiés. D'ailleurs ce sera aussi l'une des caractéristiques de l'art de l'avant-garde roumaine et des décennies suivantes, à l'orientation de laquelle les écrivains contribueront non seulement en créant une atmosphère favorable à l'adoption d'une attitude anticonservatrice, mais aussi en publiant des dessins, et en organisant des expositions de leurs propres œuvres. Au cours de la quatrième décennie, par exemple, le poète Miron Radu Paraschivescu, collaborateur aux revues d'avant-garde « *unu* » et « *Meridian* » et dont les vers subissaient l'influence de la poésie de Lorca, inaugurait une exposition surréaliste (« 16 dessins et toiles surréalistes », dans la salle Hasefer de Bucarest, du 5 au 25 novembre 1933). Il sera aussi parmi ceux qui introduiront dans l'art roumain de l'entre-deux-guerres la technique du collage tellement décriée, qu'il interprètera plutôt dans la ligne surréaliste que dans celle objectuelle du cubisme.

La poésie d'avant-garde manifestera — comme on ne s'est pas fait faute de le remarquer — une certaine réserve à l'égard du surréalisme. Dans un article du premier numéro de la revue « *Integral* », Ilarie Voronca, l'un des rédacteurs qui en avaient déterminé l'orientation, postulait que « le surréalisme est, en dernière analyse, un expressionnisme efféminé » et que « dans la voix du siècle intégral, le surréalisme signifie une absence ». Mais lorsqu'ils s'expriment en images visuelles, la majorité de ces écrivains ont recours aux techniques du surréalisme. On y retrouve, ainsi, des visions hallucinantes, apparentées à celles des artistes du cercle de Breton: non seulement chez M. Blecher (collaborateur du *Surréalisme au service de la révolution)* ou chez Constantin Nisipeanu, auteur de dessins

à la manière de Magritte, mais aussi chez Dan Faur (qui venait de publier ses poèmes expressionnistes dans « *unu* » et « *Contimporanul* ») et, surtout chez Saşa Pană, l'un des représentants les plus originaux du dadaïsme, auteur de collages témoignant d'une technique pleine de fantaisie, et enfin chez Şuly (pseudonyme de Taşcu Gheorghiu), dont le dessin est construit dans une vision de désagrégation, comme chez Yves Tanguy.

Aux côtés des écrivains, les peintres signent, eux aussi, les manifestes des revues d'avant-garde; le comité de rédaction de la revue « *Integral* » comprenait, entre autres, le peintre M. H. Maxy et, à Paris, le peintre et dessinateur Mattis Teutsch. Je n'ai pu identifier aucune collaboration, dans les publications de l'avant-garde, de Vasile Dobrian, graphiste et peintre d'une grande vigueur de composition: pourtant, il publie des volumes aux éditions « *unu* » où paraissait aussi la revue d'avant-garde homonyme, l'une des plus influentes à l'époque (le premier numéro de « *unu* » paraît au mois d'avril 1928). Bien que n'ayant pas annoncé un programme trop rigoureux, délimité par l'esthétique d'un quelconque courant (les historiens littéraires y ont identifié des éléments hétérogènes du constructivisme, du futurisme, du surréalisme, du dadaïsme), la revue s'ouvrait sur un hommage rendu à quelques artistes dont l'œuvre faisait loi à l'époque:

« lecteur, déparasite ta cervelle ! »
cri dans le tympan
avion
t.s.f. — radio
télévision
76 h.p.
marinetti
breton
vinea
tzara
ribemont-dessaignes
arghezi
brâncuşi
theo van dœsburg
hòurraaaah hòurraaaaaah hòurraaaaaaah [. . .]

Un des traits caractéristiques de l'avant-garde artistique roumaine fut l'orientation presque unanime de certains artistes de factures stylistiques différentes vers un refus des formules artistiques épigones, ainsi que des forces sociales rétrogrades. Le manifeste de « *Contimporanul* » (1922—1932), la première revue à promouvoir, à titre de programme, les idées du modernisme littéraire et artistique, est clair, sans équivoque aucun: « En ce moment où la finance envahissante /. . ./, après s'être subrepticement emparé du pouvoir politique et avoir étouffé pendant la nuit, la volonté populaire, s'apprête à souiller la pensée populaire, il est nécessaire, impérieusement nécessaire, que la pensée de la jeune génération au moins brise ses lourdes chaînes prométhéennes et se lance vers les hauteurs azurées ». Aux revues qui proclamaient leur foi contestataire collaboraient

M. H. MAXY: *Vsevolod Meyerhold*

non seulement des écrivains au prestige bien établi, mais surtout des jeunes qui se revendiquaient d'un art antibourgeois et antiphilistin, plus tard antifasciste.

L'avant-garde ne s'est pas structurée en tant que mouvement cohérent, à l'intérieur duquel les nombreuses directions artistiques puissent être délimitées. D'autre part, du fait que certains de ses participants accordaient priorité à la négation, elle ne pouvait que rarement proposer des solutions constructives. À quelques différences près, c'est ce qui advint aussi dans le domaine des arts plastiques.

Il faut toutefois souligner qu'en ce qui concerne certains repésentants les plus notoires de ces courants — M. H. Maxy, Corneliu Mihăilescu, Marcel Iancu par exemple — un souffle humanitaire animait souvent leurs toiles et dessins. Dans cette ambiance agitée, le rôle du premier fut celui d'un animateur, quoique dans les années où il collaborait aux revues d'avant-garde il n'ait pas adopté une expression stylistique extrémiste. M. H. Maxy part de la vision rationaliste d'un cubisme plus proche de Braque, où les volumes sont représentés dans leur déploiement spatial sans, toutefois, se dégager en géométries absconses. L'artiste aborde une thématique sociale, où les personnages sont souvent des ouvriers — ce qui le rapproche en quelque sorte de l'art de Fernand Léger.

Corneliu Mihăilescu part, lui aussi, du cubisme; dans ses toiles et ses dessins des années 1925—1930, les volumes s'organisent selon des rythmes stricts de cercles et quadrilatères, dont la fonction d'analyse des structures s'associait avec une tendance discrètement décorative. Les thèmes de son art sont, de préférence, citadins. Il puise souvent son inspiration

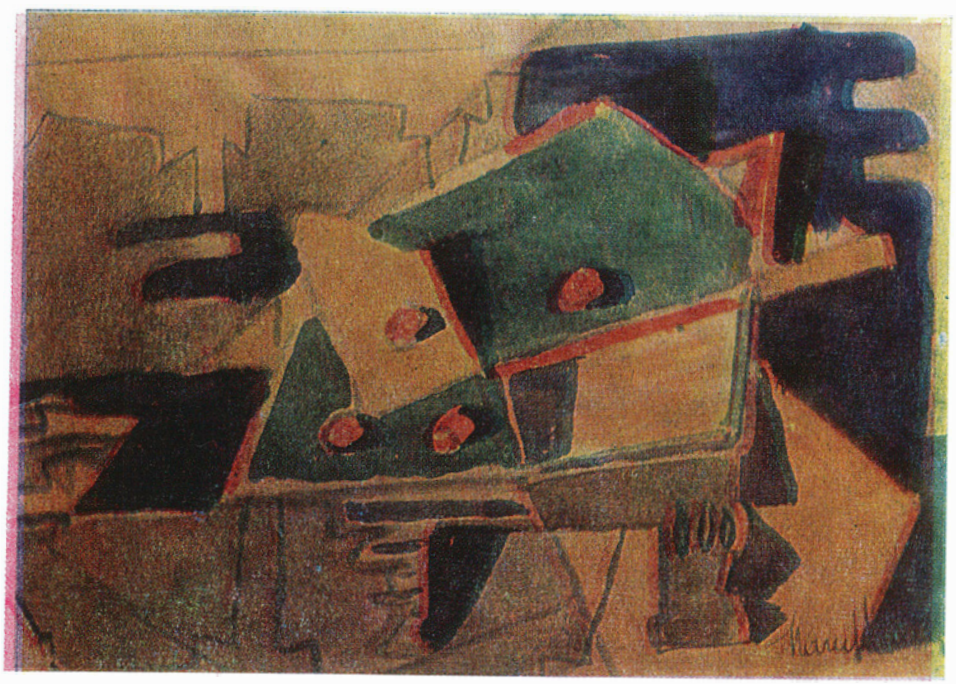
dans la ville moderne et ses géométries tourmentés (qui rappellent, peut-être, la vision d'un Otto Dix ou d'autres peintres du groupe *Neue Sachlichkeit)*. L'image s'organise parfois dans la syntaxe du cubisme et laisse entrevoir l'influence de Braque de sa période de l'Estaque. La réaction anti-impressionniste représentée par le cubisme est comprise non seulement dans le sens d'une réduction des volumes et des structures énergiquement simplifiées, mais aussi dans celui de l'interprétation de la couleur comme une masse vigoureusement mise en relief. La peinture de Corneliu Mihăilescu représente un apport de cérébralité à un art dont les qualités furent établies tout au long de son histoire, avant tout sur la valeur du sentiment lyrique.

Avec l'art de Marcel Iancu, l'avant-garde artistique incorporera des éléments appartenant à des courants différents: il est ainsi démontré, par un exemple concret, l'absence de structure unitaire dans les arts plastiques qui s'étaient concentrés autour des revues modernistes. On sait que Marcel Iancu avait pris son départ comme promoteur de la stylistique dadaïste. Dans la décennie suivante il allait évoluer vers une vision expressionniste évidente dans sa peinture aussi bien que dans ses dessins; il avait pris pour modèle la stylistique du groupe de Dresde, mais quelques-uns de ses dessins à l'encre de Chine obéissent plutôt à la leçon de Kokoschka. Par ailleurs, si la littérature expressionniste n'est que rarement présente dans les pages des revues de l'avant-garde et de celles à attitude nettement démocratique (comme, dans la quatrième décennie, « *Cuvântul liber* » et « *Bluze albastre* ») les choses en vont tout autrement avec les arts plastiques; des reproductions de gravures de Franz Masereel, de Kaethe Kollwitz, d'Anton Koling paraissent fréquemment dans ces publications, cependant que le dessin antifasciste d'artistes comme Jiquidi, Nicolae Cristea, Aurel Mărculescu ou Gheorghe Labin contenait des éléments transparents de la stylistique expressionniste.

Le phénomène de l'expressionnisme roumain a pourtant droit à une analyse à part. Au début du siècle l'atmosphère artistique était dominée par le prestige de l'art de Nicolae Grigorescu, donc d'une peinture fondée sur la récupération des valeurs morales de la vie du paysan roumain. Il est vrai que les épigones de l'artiste avaient transformé sa vision d'une grande authenticité du sentiment et d'un grand raffinement de la couleur, en une formule édulcorée, dévitalisée et faussement identifiée pendant longtemps à celle du maître, qu'elle imitait sans en avoir la vocation. Une revue jouissait alors d'un prestige reconnu par les cercles culturels les plus larges de l'époque: « *Semănătorul* » qui opposait à la ville « tentaculaire », à la ville qui « tuait », l'image patriarcale de la vie rustique. Elle soutenait la thèse selon laquelle la source de l'inspiration artistique devait être cherchée dans la vie du village roumain et proposait comme argument non seulement l'œuvre de Grigorescu mais aussi celle de ses imitateurs, souvent débordée par la tentation d'un pittoresque extérieur. Ce jeu réci-

VASILE DOBRIAN:
Notre voix est la voix de l'histoire

Gouache de MARCEL IANCU



MARCEL IANCU:
Paysanne avec œufs

CORNELIU MIHĂILESCU:
Ramoneur

proque d'influences explique la persistance, dans la peinture post-grigorescienne, du penchant à une interprétation idyllique de la vie rustique. De nombreuses associations littéraires et artistiques de l'époque allaient refléter les idées mises en circulation par le mouvement de la revue « *Semănătorul* ».

Aussi étrange que cela puisse paraître, le courant lancé par « *Semănătorul* » créa un climat favorable à la pénétration des idées proches de celles dont allait se détacher l'attitude expressionniste de l'Occident. Le contraste *ville-village, civilisation industrielle-nature* n'était, évidemment pas si violent que dans l'Allemagne de l'époque. D'autre part, le programme des groupements artistiques les plus importants soutenait, avant tout, la nécessité de mieux organiser la vie artistique, de promouvoir un art de qualité et non pas, obligatoirement, les idées d'un qulconque courant. Dans ces circonstances, « *Semănătorul* », dont l'idéologie était, dans son essence, hostile à l'assimilation d'influences étrangères a joué un rôle de catalyseur, comme, par exemple, dans le cas de certaines directions qu'on pouvait, à la rigueur, expliquer comme anticipant l'expressionnisme. Les échos de l'expressionnisme pénètrent, évidemment, dans la peinture roumaine suivant d'autres filières que celle, si peu typique, du mouvement de « *Semănătorul* ». Le « *Jugendstil* » — quelques études récentes viennent de le prouver — fut un facteur important dans l'établissement des rapports entre l'art roumain et l'art européen moderne. Un élément dynamisant pour la constitution d'un style de facture expressionniste fut aussi l'idéologie des cercles socialistes, cercles fréquentés dans les années qui précédèrent la première guerre mondiale par quelques jeunes artistes, dont Camil Ressu, Iosif Iser, Ştefan Popescu. Le dessin journalistique connaît un renouveau significatif dans ses modalités d'expression, devient un genre qui attire de plus en plus les artistes d'une génération venue à maturité dans ces années d'affrontement sociaux violents.

Un article signé par Theodor Cornel dans la revue socialiste « *Viaţa socială* » fait une analyse lucide de l'état des arts roumains de l'époque: « Partisans d'une expression plus substantielle, ceux de nos artistes qui sont les messagers des tendances nouvelles n'ont pas encore eu l'occasion d'unir leurs efforts... Face au docte système du réalisme couronné — à l'envers — dans les académies et les écoles, s'élève miraculeusement capricieuse et infinie, l'image de l'art moderne, plus éloquent, plus noble, plus riche en émotions artistiques, désirant ardemment une vérité toujours en marche... Ces nouveaux venus, essentiellement révolutionnaires, bâtiront autrement l'art de l'avenir... Pour ces artistes la nature est une source de rythmes et d'oscillations limpides. Ils réussissent à en extraire tout ce qui est durable, général, et a valeur de force. En un mot, leur art est personnel. »

Il est donc naturel que l'une des principales directions de l'expressionnisme roumain fut celle du dessin militant des revues à tendance

démocratique marquée. Au début des années '20, dans « *Socialismul* », « *Societatea română* » et un peu plus tard dans « *Cultura poporului* », « *Bluze albastre* », « *Cuvîntul liber* » paraissent fréquemment des reproductions de gravures d'artistes dont l'art révélait une contestation antibourgeoise déclarée: Masereel, Kollwitz, Grosz. Édifiante pour le caractère militant de l'expressionnisme roumain est la présence constante, dans les pages de « *Cuvîntul liber* », d'illustrations provenant des artistes représentatifs du courant allemand et des artistes roumains (Aurel Jiquidi en premier lieu) qui s'opposaient catégoriquement au militarisme et au fascisme.

Dans les revues (quelques-unes à existence éphémère) qui paraissent dans différentes villes et même dans des communes rurales sont publiés des dessins et des gravures de facture expressionniste: ainsi, « *Omul liber* » (Piteşti, novembre 1935—mars 1936) et « *Cîmpul* » (village de Liţa, dép. de Teleorman, octobre 1935 — mars 1936) reproduisent des dessins de Nicolae Cristea, tandis qu'Aurel Jiquidi collabore à « *Atlas* ». Quant aux revues publiées, en dépit des incessantes chicanes de la police et de la censure, par les soins de Scarlat Callimachi à Botoşani, elles reproduisent régulièrement, en dehors des gravures de Kaethe Kollwitz, celles d'un des dessinateurs militants le plus lucide de l'époque, Aurel Mărculescu, commentateur au tracé rèche, incisif, des événements sociaux et politiques.

L'un des artistes militants le plus actif de l'entre-deux-guerres fut Tonitza. Les scènes de la vie quotidienne qu'il a exécutées avec de petits mendiants dans la rue et des femmes veillant, comme des stèles funéraires, autour d'une tombe, sont autant de gloses sur une situation où l'artiste voit les séquelles de la guerre. Les accessoires expressionnistes — crânes, squelettes et masques — proviennent plutôt de la mémoire du baroque — comme chez Ensor — que de l'art africain — comme chez les peintres de la *Brücke* de Dresde. Sa peinture fait siennes quelques suggestions expressionnistes: l'influence est sensible dans l'orientation thématique, proche de celle des dessins de Masereel et de Kollwitz, mais aussi dans la réinterprétation d'œuvres prestigieuses de l'art roumain moderne. Le cycle de portraits de saltimbanques, peints entre 1924 et 1927 témoigne, lui aussi, d'affinités avec la vision expressionniste; les clowns de Tonitza n'expriment pourtant pas la modalité tragique des masques d'Ensor ou de Kutter: leur souffrance apparaît dans leurs traits crispés qu'aucun masque ne cache.

Francisc Şirato, autre peintre de renom de l'entre-deux-guerres, était un esprit lucide et possédait une culture théorique solide; son art dévoile, surtout au début des années '20, une évidente disponibilité à l'égard de l'expressionnisme. Bien que dans ses chroniques plastiques — exégèses autorisées du phénomène artistique de l'époque — il ne plaide guère pour

Al. PHOEBUS: *Ouvrier*

les principes esthétiques du mouvement, sa démonstration permet d'entrevoir une attirance particulière pour certains arguments des théoriciens du courant. Et quoique ses articles théoriques, où il soutenait le bienfondé de l'inspiration du folklore, fussent publiés dans les années où l'artiste s'était départi des modalités expressionnistes (évidentes chez lui aussi, tant dans ses dessins journalistiques que dans sa peinture) on ne saurait ignorer une certaine inflexion théorique de nature à rappeler cette expérience stylistique.

Nicolae Cristea (dans « *Cuvîntul liber* », « *Slînga* », « *Societatea de mîine* », Aurel Ciupe (dans « *Societatea de mîine* »), Gheorghe Labin (dans « *Critica*

actualităţii »), Vasile Dobrian (dans « *Cuvîntul liber* », « *Şantier* », « *Lumea nouă* » et dans ses albums: *Domino*, en 1936 et *Instantanés de la vie citadine*, en 1938), Aurel Mărculescu (dans « *Facla* », « *Clopotul* », « *Raza* », *Soarele* », « *Valul* », « *Torţa* », « *Horia* », « *Glasul nostru* », « *Cuvîntul liber* », « *Veac* », « *Literarische Blätter* », l'almanach « *Deşteptarea* », les albums de gravures sur bois *Le parlement en caricatures* — 1926, *Blanc et noir* — 1935), Vasile Kazar (dans « *Cuvîntul liber* », « *Stînga* », l'album *Le pain de farine de maïs*, 1937) sont les noms les plus représentatifs d'artistes de l'avant-garde qui utilisent les procédés expressionnistes et dont l'attitude militante s'est exprimée sans équivoque dans les pages de la presse progressiste.

L'œuvre de Gy Szabo Béla est, dans les années '30, celle d'un dessinateur à forte personnalité. Dès 1932, évoquant le monde des pauvres de la banlieue des villes, il témoignait de son intérêt pour la syntaxe expressionniste. Mais, c'est en illustrant *Le livre des hirondelles* de Toller qu'il semble avoir parfaitement maîtrisé le mode de simplification propre à la vision du mouvement; il se peut même que ce soit la tension intérieure de la poésie de l'auteur qui l'ait mené à l'art expressionniste. Tant dans ses gravures sur bois de l'album *Liber miserorum* (1935) que dans celles de *Liber vagabondi* (1939) le trait et les contrastes de blancs et de noirs rapellent le style du graphisme allemand des revues de la gauche de la précédente décennie.

Dans les jours fiévreux de l'été 1944 disparaissait mystérieusement l'un des représentants les plus doués de la jeune génération: Leon Alex. Il avait collaboré aux publications progressistes, publié des albums à thématique antifasciste, reconstitué les images cauchemardesques d'un monde terrorisé et affamé, dans un espace agité — comme chez Kokoschka — par de grands remous. Tout s'effondrait dans une sorte de cataclysme cosmique.

Lascăr Vorel (ancien élève, à Munich, de Franz von Stuck), qui travaillait dans un style rappelant la « Nouvelle Réalité » de Grosz, et Hans Eder, auteur d'images dont la crispation en faisait la substance, sont deux autres représentants importants du courant.

Le seul artiste de renom qui ait pris son départ des thèses de Kandinsky est Mattis Teutsch. Il a travaillé dans la rédaction de Paris de la revue « *Integral* » qui, dès son premier numéro, condamnait l'individualisme et demandait à l'artiste de s'intégrer dans la société: « Non pas des individus-archanges, flottant au-dessus de la société; pris dans son engrenage, nous vivons *dans*, *par*, *pour* elle. » Le cycle *Flori ale sufletului* (« Fleurs de l'âme ») — 1919—1924 — illustrait la théorie du rythme des surfaces convexes et concaves de Kandinsky, tandis que sa chromatique rappelle celle de Marc. Il débuta au « Herbst Salon » organisé, en 1913, à Budapest,

par le groupe *Der Sturm;* en 1917, Lajos Kassák, le fameux promoteur de l'avant-garde dans l'ancien empire austro-hongrois, écrivit la préface au catalogue de sa première exposition personnelle. En 1921, après avoir adhéré à *Der Sturm*, il exposa à Berlin aux côté d'Archipenko et de Klee, et quelques mois plus tard, de Chagall. Son prestige sera confirmé par la reproduction d'une de ses gravures dans l'anthologie consacrée, en 1954, à la mémoire de Herwart Walden; dans cette anthologie, le nom de Mattis Teutsch est placé auprès de ceux d'Otto Nagel, d'Archipenko, de Marc, de Léger, de Chagall, d'Arp, de Kokoschka, de Moholy-Nagy, de Kandinsky et de Klee.

Victor Brauner est une autre personnalité dont l'œuvre fut accueillie avec un intérêt constant par les cercles artistiques européens. Son activité, liée tout le temps que parut la revue « *unu* » (1928—1932) aux idées promues par cette publication, continuera de s'exercer sous le signe du surréalisme, rendu dans une vision tragique, où le bizarre s'allie au grotesque et à l'épouvante. Les hommes perdent leur apparence réelle et, comme dans un cauchemar terrifiant, se transforment en arbres étranges; les règnes s'interpénètrent, flottent dans un espace indéfini. Ce thème, celui des groupes d'hommes en proie à la peur, tourmentés, vivant dans un univers lourd de menaces, revient sans cesse dans la peinture de Brauner, fixant les repères d'une métaphysique sociale et esthétique convulsive. En prônant l'idée de l'impuissance humaine devant l'irrationalisme, un irrationnel qui transforme les humains en êtres dépersonnalisés, la vision de Brauner n'englobe que partiellement le sens de la douloureuse protestation d'autres artistes de l'avant-garde, plus confiants dans le destin de l'humanité.

Le caractère militant, les rapports complexes avec la tradition représentent les deux traits essentiels de l'avant-garde artistique roumaine. Une avant-garde qui eut Brâncuşi pour modèle, reconnu par la plupart de ses représentants. Brâncuşi, l'artiste qui a renouvelé la vision sculpturale du monde, a été proclamé, par la majorité des peintres et des sculpteurs de l'avant-garde comme un esprit présidant, du haut de son autorité, à l'inquiète investigation des réalités humaines, où s'étaient engagés tant d'artistes de la génération plus jeune que celle du créateur de la « Porte du Silence ». Fait significatif, la culture roumaine fut, dès 1906, la première à proclamer Brâncuşi comme l'artiste des essences fondamentales de l'art; plus tard, la Roumanie sera le premier pays européen à organiser une exposition des œuvres du grand sculpteur. Coïncidence symptômatique pour la constance du sentiment d'appartenir à la même source spirituelle qu'avaient Brâncuşi et les autres artistes roumains.

DAN GRIGORESCU

Pour un dictionnaire de l'avant-garde littéraire roumaine

I. Avertissement

Il est presque impossible d'aborder le problème de *l'avant-garde* en tant que phénomène marquant, profondément significatif pour l'art et la littérature de notre siècle — indépendamment de la géographie culturelle où le phénomène est apparu et a évolué, en une relative synchronie européenne — sans faire appel aux idées, aux concepts ou notions de modernité, de modernisme et, *lato sensu*, à la célèbre *dispute* entre les classiques et les modernes, la « querelle des anciens et des modernes ».

Car, si nous devions donner une première évaluation ou définition de nature historique ou socio-culturelle de l'avant-garde, nous ne saurions mieux faire que de la présenter en tant qu'opposition, que sentiment aigu de la confrontation obligatoire entre une époque et sa littérature (considérées comme) crépusculaires, d'une part, et le droit des nouveaux venus de poser sous le signe du désuet les « anciennes » idées et pratiques littéraires et/ou artistiques. (cf. Adrian Marino, *Dicționar de idei literare; Avangarda* « Dictionnaire d'idées littéraires ; l'avant-garde », Éditions Eminescu, Bucarest, 1937).

« La Beauté sera convulsive ou ne sera pas », décrétait André Breton en 1924 — aphorisme véhément que l'on pourrait considérer l'emblème doctrinal même de la « révolte » surréaliste d'avant-garde. D'ailleurs, le premier à avoir suggéré l'idée d'avant-garde en poésie, évidemment dans une autre acception, fut Rimbaud, qui écrivait, dès 1871 : « La Poésie ne rythmera plus l'action ; elle *sera en avant.* » De sorte qu'une chronologie des événements qui ont, tour à tour, formé ce que nous appelons aujourd'hui le mouvement d'avant-garde dans la littérature et l'art devient une tâche gigantesque, sinon impossible, qui met en difficulté même les chercheurs et les spécialistes les plus astucieux.

Cette entreprise devient, par contre, abordable, à condition de tomber d'accord sur certains points de repère incontestables concernant à la fois l'évolution du mouvement et l'implication dans ce dernier des beaux-arts et de la musique, aussi bien que de la littérature.

C'est pourquoi un tableau chronologique comparé des événements-clés qui annoncent et jalonnent l'évolution des mouvements européens d'avant-garde pourrait constituer les prolégomènes nécessaires de notre bref dictionnaire.

II. Prolégomènes: tableau chronologique

1883 — Naissance de Demetru Dem. Demetrescu-Buzău qui, sous le nom d'Urmuz, sera, dès avant la première guerre mondiale, l'un des précurseurs de l'avant-garde roumaine et européenne.

1884 — Fondation à Paris de la *Société des Artistes Indépendants* qui se proclame sans « jury ni récompenses » et où se réfugieront les néo-impressionnistes et les Fauves.

— Naissance de Modigliani.

1896 — Naissance à Moinești (Roumanie) de Tristan Tzara.

— Première représentation de l'*Ubu roi* de Jarry au Théâtre de l'Oeuvre.

1903 — Fondation à Paris du *Salon d'Automne* qui « représente un art d'avant-garde sélectionné ».

1905 — Après la « période bleue », commencée en 1901, Picasso passe à sa « période rose ».

— *Les Fauves* exposent en groupe au *Salon d'Automne.*

— Fondation à Dresde du groupe *Die Brücke.*

— Toujours à Dresde — Rétrospective Van Gogh.

1907 — Publication à Florence de la revue « *La Voce* » consacrée à des débats autour du socialisme, du syndicalisme et du nationalisme autant qu'à des problèmes de théorie esthétique ayant trait à l'impressionnisme, au cubisme, au futurisme.

1908—1909 — Urmuz donne lecture à ses amis de ses « pages bizarres » qui seront plus tard publiées dans les revues roumaines d'avant-garde ou aux Éditions *unu.*

1909 — Publication à Paris, le 22 mars, du *Premier Manifeste futuriste,* de F. T. Marinetti, où il est dit: « Nous chanterons les grandes foules agitées par le travail, le plaisir ou la révolte; les ressources multicolores et polyphoniques des révolutions dans les capitales modernes; la vibration nocturne des arsenaux et des chantiers sous leurs violentes lunes électriques; les gares gloutonnes avaleuses de serpents qui fument; les usines suspendues aux nuages par les ficelles de leurs fumées (. . .) »

— Picasso achève ses fameuses *Demoiselles d'Avignon,* une des premières manifestations du cubisme.

— Fondation à Munich du groupe *Neue Künstlervereinigung.*

1910 — *Manifeste des peintres futuristes* (Boccioni, Balla, Carrà, Russolo Severini).

— Kandinsky peint sa première aquarelle non figurative et R. Delaunay sa célèbre *Tour Eiffel.*

— Premières toiles métaphysiques de De Chirico.

— Serge de Diaghilev présente à Paris le ballet l'*Oiseau de Feu* d'Igor Stravinski.

1911 — Publication à Iaşi de la revue mensuelle « *Fronda* », sans programme, sans « auteurs » (les articles n'y sont pas signés) et dont le nom du directeur n'est pas mentionné sur la couverture. La revue peut être considérée, au sens large (de fronde, d'opposition . . .), comme la première publication roumaine d'avant-garde.

— 15 ans après la représentation du célèbre *Ubu roi* de Jarry, un groupe d'amis et d'admirateurs du fameux écrivain français crée le *Collège de Pataphysique.*

— Brâncuşi achève son *Prométhée.*

1912 — Publication à Bucarest de la revue « *Simbolul* » sous la direction des élèves S. Samyro (le futur Tristan Tzara) et I. Iovanaki (I. Vinea). Parmi les collaborateurs, de vieux et notoires symbolistes roumains: Al. Macedonski, N. Davidescu, Adrian Maniu, Al. T. Stamatiad . . .

— Kandinsky publie *Du Spirituel dans l'art,* ouvrage capital pour sa vision esthétique. Il y proclame le droit de l'artiste à la nécessité intérieure, mais aussi son devoir d'exprimer l'époque et le caractère spécifiquement national.

— Première variante de *Mademoiselle Pogany* de Brâncuşi.

1913 — Publication des premiers récits de Kafka.

— Première audition à Paris du *Sacre de printemps* d'Igor Stravinski.

— Apollinaire publie ses *Peintres cubistes* et le *Manifeste L'Antitradition futuriste.*

— Michel Larionov publie à Moscou son *Manifeste du rayonnisme.*

— Brillant succès de la première exposition de Brâncuşi à New York.

1914 — Première guerre mondiale (1914—1918).

— Chagall ouvre sa première exposition à Berlin.

— En Angleterre, Wyndham Lewis et Ezra Pound créent le « vorticisme ».

— B. Fundoianu (Benjamin Fondane) fait ses débuts de poète dans la revue « *Valuri* » de Iaşi.

1915 — Kasimir Malevitch publie à Saint-Pétersbourg le *Manifeste du « suprématisme »* à la forme littéraire duquel Maïakovski a également collaboré. « Par *suprématisme* j'entends la suprématie de la sensibilité pure dans les arts figuratifs », écrivait Malevitch.

— Ion Vinea fait paraître, avec Tristan Tzara, la revue moderniste « *Chemarea* ».

1916 — Au *Cabaret Voltaire* de Zurich, Spielgasse 1, Tristan Tzara fonde le *dadaïsme* qui devait se propager dans la littérature et l'art, en France, aux États-Unis et en Allemagne; « Le dadaïsme est le courant où, pour la première fois, une position esthétique n'est pas préférée à la vie... Être dadaïste peut parfois signifier être commerçant, politicien, plutôt qu'artiste, n'être artiste que par hasard. Vivent les événements dadaïstes de ce monde. Être contre ce manifeste veut dire *être dadaïste.* » *(Manifeste dadaïste allemand)*

1917 — La Grande Révolution Socialiste d'Octobre.

— Publication de la revue « *De Stijl* » à Leyde.

— Kasimir Edschmid (Eduard Schmid), l'un des premiers nouvellistes expressionnistes, donne la conférence « Sur l'expressionnisme en poésie », qui sera publiée en 1919 *(Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung).*

1918 — La Révolution allemande et la République de Weimar.

— *Manifeste du purisme* d'Ozenfant et Jeanneret.

— Publication des célèbres *Calligrammes* d'Apollinaire (qui meurt en novembre de la même année).

— Brâncuşi entreprend la *Colonne sans Fin* de Tîrgu Jiu.

1919 — Walter Gropius fonde, à Weimar, le « Staatliche Bauhaus » ou Maison de Construction. Parmi les professeurs de cet institut, Paul Klee et Kandinsky. « Notre but final, mais encore lointain, affirme Gropius, c'est l'œuvre d'art unitaire, le Grand Oeuvre — où ne persistera plus aucune distinction entre l'art monumental et l'art décoratif. »

1920 — Publication à Moscou du *Manifeste du réalisme* de Gabo où ce dernier définit son *constructivisme* de nature « esthétique » par rapport à celui de nature « pratique » de Tatlin. « Il nous faut sortir de l'impasse où se trouve l'Art depuis une vingtaine d'années (...) Nous abandonnons le passé comme une charogne. Nous laissons l'avenir aux prophètes. Nous ne prenons pour nous que le jour d'aujourd'hui. » (Naum Gabo, Antoine Pevsner).

— Quelques mois après le *Manifeste du réalisme* (ou constructivisme), A. Rodcenko et Barbara Stepanova publient le *Programme (Manifeste) du groupement « productiviste »:* « 1. À bas l'art, vive la technique. 2. La religion est mensonge, l'art est mensonge (...) 6. L'art collectif du présent, c'est la vie constructive. »

— Brâncuşi expose au *Salon des Indépendants* à Paris le *Portrait de la princesse X*, qui provoque un véritable scandale.

1921 — Publication du volume *După melci* (« En cherchant des escargots ») de Ion Barbu, un premier « acte magique » de facture initiatique, un tournant dans la poésie moderniste roumaine.

1922 — T.S. Eliot publie le poème cryptique *The waste Land*, véritable chef-d'œuvre moderne.

— B. Fundoianu publie, à Bucarest, *Imagini și cărți din Franța* (« Images et livres de France »), livre comprenant, entre autres, des essais sur quelques-uns des plus grands écrivains modernes français (Baudelaire, Mallarmé, Remy de Gourmont, Gide . . .).

— Parution à Bucarest de la revue avant-gardiste « *Contimporanul* », sous la direction du poète Ion Vinea et du peintre Marcel Iancu (plus tard Marcel Janco).

1924 — André Breton lance le premier *Manifeste du surréalisme.*

— Publication de « *Punct* », une nouvelle revue roumaine d'avant-garde (sous la direction de Scarlat Callimachi), dans laquelle Ilarie Voronca lance le concept de « *synthétisme* ».

— Brâncuși achève son célèbre « œuf monumental », réalisé en marbre et intitulé *Commencement du monde.*

1925 — Publication à Bucarest de la revue « *Integral* », l'une des publications d'avant-garde des plus significatives, avec une rédaction dans la capitale roumaine (dont font partie les écrivains et les artistes F. Brunea, Ion Călugăru, M. H. Maxy, Ilarie Voronca, Stephan Roll, Barbu Florian) et une autre à Paris (représentée par le poète et essayiste B. Fondane — B. Fundoianu — et par le peintre Mattis Teutsch).

1926 — Le *Manifeste de l'« élémentarisme »* signé par Doesburg paraît dans la revue « *De Stijl* »: « L'Internationale de l'esprit est intérieure, il est impossible de la traduire par des mots (. . .) C'est ainsi que naît le schéma d'un nouveau plan du monde (. . .) Ce n'est qu'avec nous qu'il sera possible de modeler le corps spirituel du nouveau monde. Travaillez ! »

1928 — La revue « *Contimporanul* » organise à Bucarest une exposition d'art international, à laquelle participent des peintres et des sculpteurs roumains (Brâncuși, M.H. Maxy, Milița Petrașcu, Marcel Iancu, Mattis Teutsch et Victor Brauner) aux côtés de certains artistes étrangers des plus réputés, Paul Klee, Hans Arp, Arthur Segal, Kurt Schwitters, Hans Richter, W. Eggeling, Ludovic Kassak, Marc Dorimond, Lempereur Haud. De telles expositions seront également organisées — et toujours sous l'égide de la revue « *Contimporanul* » — en 1930, 1935 et 1936. Y participent des représentants de premier ordre de l'art européen: Giorgio De Chirico, Leonor Fini, Leon Zack, Walter Becker, etc.

— Publication à Dorohoi de la revue surréaliste « *unu* » sous la direction de Saşa Pană.

— Publication en Roumanie, à Cîmpina, de la revue d'avant-garde « *Urmuz* » sur l'initiative et sous la direction de Geo Bogza. La revue publie des vers de Paul Éluard, Marinetti, Pierre Reverdy, Tristan Tzara, Ilarie Voronca, ainsi que des reproductions de gravures et de peintures de Chagall et de Victor Brauner et lance la poésie « pénétrantiste ».

— André Breton publie *le Surréalisme et la peinture.*

— Publication à Iaşi de la revue « *XX — literatura contemporană* » (rédacteur: Aurel Zaremba).

1929 — *Second Manifeste du surréalisme* d'André Breton.

1930 — Publication à Paris du premier numéro de la revue « *Le Surréalisme au service de la révolution* » (« *S.A.S.D.L.R.* »*)* (1930—1933).

— Création à Paris du groupe *Abstraction-Création.*

— Publication du pamphlet collectif dirrigé contre André Breton par les dissidents surréalistes (Ribemont-Dessaigne, Queneau, Desnos, Prévert, Bataille etc.) *Un cadavre.*

— Publication d'une nouvelle revue roumaine d'avant-garde, « *Alge* », sous la direction d'Aurel Baranga. Parmi les collaborateurs: D. Amprent, A. Baranga, Gh. Crașin, Mihail Hubert, Gherasim Luca, Sesto Pals, Paul Păun, S. Perahim, Costea Sar, Mattis Teutsch.

— Saşa Pană crée la maison d'édition *unu.*

1933 — En Allemagne commencent les persécutions nazies contre les écrivains et les artistes. Hitler ordonne la fermeture du « Bauhaus ».

— À Bucarest, parution de l'hebdomadaire « *Reporter* », l'une des premières publications antifascistes roumaines, sous la direction de A.C. Grama et N.D. Cocea. Parmi ses collaborateurs, quelques avant-gardistes notoires, dont Stephan Roll et Virgil Teodorescu.

1934 — Publication du recueil de poèmes de facture surréaliste *Corp transparent* (« Corps transparent »), dû à l'un des surréalistes les plus doués et les plus jeunes: M. Blecher.

— Publication du recueil *Metamorfoze* (« Métamorphoses ») de Constantin Nisipeanu, l'un des premiers volumes de lyrique surréaliste roumaine.

— Parution du roman de Mihail Sebastian *De două mii de ani* (« Depuis deux mille ans ») qui peut être considéré comme appartenant à la série des proses « expérimentalistes-authentistes », exagérément placées par critique du temps sous le signe de Gide.

— Eugène Ionesco publie le volume *Nu* (« Non »), véritable pamphlet dirigé contre certains écrivains consacrés, dont l'œuvre est soumise à une analyse insolite du point de vue logique.

— Parution à Craiova, sous la direction du professeur, poète et essayiste Tiberiu Iliescu, de la revue « *Meridian* », l'une des plus originales revues d'avant-garde roumaines, remarquable, en outre, par son militantisme antifasciste. Y débutent ou continuent de publier des poètes avant-gardistes ou surréalistes, tels que: Gherasim Luca, Paul Păun, Stephan Roll, Gellu Naum, Virgil Teodorescu, Al. Robot.

— Vernissage à Paris de la première exposition de Victor Brauner.

1935 — À Paris: Congrès des écrivains pour la défense de la culture.

— Picasso donne sa gravure: la *Minotauromachie.*

1936 — Début de la guerre civile en Espagne. Federico Garcia Lorca est fusillé par les franquistes.

— Exposition surréaliste à Londres.

— Gellu Naum publie la plaquette de vers surréalistes *Drumeţul incendiar* (« Le Voyageur incendiaire »).

— Saşa Pană fait imprimer un volume d'exégèses sur les surréalistes: *Sadismul adevărului* (« Le Sadisme de la vérité »).

— Publication à Bucarest de la revue « *Era Nouă* » (rédacteur: N.D. Cocea), qui contribue à définir une « idéologie marxiste en Roumanie ». Parmi ses collaborateurs: Al. Sahia, Virgil Teodorescu, Radu Popescu, Lucreţiu Pătrăşcanu . . .

— Première à Paris de l'opéra *Oedipe* de George Enescu.

1937 — En février paraît l'hebdomadaire avant-gardiste roumain « *Pinguinul* », avec pour sous-titre: *Gazetă săptămînală de umor şi satiră* (« Gazette hebdomadaire d'humour et de satire »). Parmi ses collaborateurs: Geo Bogza, George Macovescu, Eduard Mezincescu, Paul Teodorescu et les peintres surréalistes Victor Brauner et Perahim. La revue a un programme antifasciste, anti-belliciste; elle sera supprimée après quatre numéros.

— Exposition surréaliste au Japon.

— Picasso peint le polyptique *Guernica* inspiré par la guerre civile d'Espagne.

1940 — Symposium des surréalistes à Marseille.

*

Il nous faut bien admettre — en dépit du fait que le surréalisme continue aujourd'hui encore sous des formes variées, suffisamment diverses et contrastantes pour ne plus se laisser comparer à la matrice théorique dont elles jaillirent — que la menace toujours plus grave contre la paix en Europe, la guerre hitlérienne déclenchée en 1941, l'émigration aux États-Unis de tant d'écrivains et d'artistes européens et l'engagement direct de tant d'autres dans la Résistance contre le fascisme ont fait entrer *l'avant-garde* européenne dans sa phase crépusculaire.

Cependant, nous avons tenu à mettre à la portée du lecteur une introduction historique et comparée du phénomène, pour le rappeler à nôtre mémoire d'abord et pour réaffirmer ensuite — avec des données éloquentes à l'appui — que *l'avant-garde littéraire et artistique roumaine n'a jamais quitté l'espace du synchronisme européen.* Qui plus est, à certains moments et à certains égards, *elle a même devancé des événements, des visions, des conceptions, des doctrines et des processus artistiques* et, lorsqu'il lui a fallu assimiler, elle l'a fait en conservant intacte son originalité, sa spécificité: ce qui peut être aisément démontré par des lectures ou analyses de la poésie de Tristan Tzara, d'Ilarie Voronca ou de B. Fundoianu (Benjamin Fondane).

III. Bref dictionnaire de l'avant-garde littéraire roumaine[1]

BLECHER, M(ax) ** — prosateur, poète et publiciste. Né à Botoşani en 1909; mort à Roman en 1938, d'une maladie incurable de la colonne vertébrale. Esprit anxieux, **M.B.** décrit la réalité dans des couleurs livides, d'un tragique pur, ses ouvrages — son journal surtout — étant la photocopie d'une pensée troublante et pathétique en dépit de ce qu'on pourrait appeler leur automatisme réflexif. Il peut être considéré un Kafka de la prose moderniste roumaine, comme l'a d'ailleurs nommé E. Ionescu.

BIBLIOGRAPHIE: *Corp transparent* (« Corps transparent », 1934), *Întîmplări în irealitatea imediată* « Aventures dans l'irréalité immédiate », 1936), *Inimi cicatrizate* « Cœurs cicatrisés », 1937). Quelques-unes de ses peu nombreuses collaborations aux revues parisiennes « *Le Surréalisme ASDLR* » et « *Les Feuillets inutiles* » ont été publiées en version roumaine par Saşa Pană[2].

[1] Nous marquerons d'un astérisque les noms des écrivains avant-gardistes d'expression roumaine et de deux astérisques ceux des écrivains bilingues ayant écrit en roumain aussi bien qu'en français.

[2] Pour rédiger notre Dictionnaire, nous nous sommes servis des ouvrages suivants: Georges Emmanuel Clancier, *De Rimbaud au Surréalisme*, Seghers, 1959; Jean Louis Bédouin, *La Poésie surréaliste*, Paris, Seghers, 1964; Saşa Pană, *Antologia literaturii române de avangardă* (« Anthologie de la littérature roumaine d'avant-garde »), E.P.L., 1969; Jean Rousselot, *Dictionnaire de la*

BOGZA, Geo * — poète, prosateur et journaliste, né à Ploiești en 1908. Au cours de la troisième et de la quatrième décennie, il fut l'un des plus actifs et ingénieux avant-gardistes roumains, fondateur d'une revue d'avant-garde (*« Urmuz »*) et collaborateur aux revues *« unu »*, *« Integral »*, *« Meridian »*, *« Pinguinul »*. D'une sincérité absolue, la poésie avant-gardiste de **G. B.** utilise un langage fruste, souvent cru, surtout dans *Poemul invectivă* (« Le Poème-invective »). L'écrivain évolue cependant vers une poésie des enthousiasmes civiques et du reportage socio-psychique, orientation qui sera aussi celle de ses reportages, de ses récits et de ses nouvelles. **G. B.** est unanimement considéré comme le créateur du reportage artistique roumain avec une vigoureuse et pittoresque teinte poétique.

BIBLIOGRAPHIE: *Jurnal de sex* (« Journal de sexe », 1929); *Poemul invectivă* (« Le Poème invective »), avec les empreintes digitales de l'auteur (1933); *Ioana Maria* (1937); *Țări de piatră, de foc și de pământ* (« Pays de pierre, de feu et de terre », 1939); *Cartea Oltului* (« Le livre de l'Olt », 1945); *Anii împotrivirii* (« Les années du refus » reportages, pamphlets, articles — 1934—1939, 1953); *Paznic de far* (« Gardien de phare »), prose, (1974); *Orion*, anthologie poétique, 1978.

BONCIU, H. * — poète, prosateur et journaliste. Né à Iași en 1893; mort à Bucarest en 1950. Sa prose est de facture absurde, chargée d'impossibles fantasmes (« Mais revenons à la cause de mon départ de chez moi, fit-il, *après s'être introduit dans la bouche les deux machines infernales* » (C'est nous qui soulignons). En poésie, il balance entre un style folklorique mimé et une bizarrerie swiftienne, apparentée à l'humour noir cultivé par Breton (« Commencez à jeûner dès le jeudi suivant / Évitez les porteurs d'eau et ne sortez qu'en cavaliers / Au revoir, mes chers enfants, soyez bien sages / Et n'oubliez pas de garder mes râteliers dans votre portefeuille » — *Adio* — « Adieu »).

BIBLIOGRAPHIE: *Lada cu năluci* (« Le coffre aux fantasmes », 1923); *Bagaj* (« Bagage », 1934); *Pensiunea doamnei Pipersberg* (« La Pension de madame Pipersberg », prose, 1936); *Brom* (« Brome », 1939). Collaborations à la revue « *Meridian* ».

BOZ, Lucian (Lucien) * — critique, essayiste, poète et prosateur, né à Hîrlău en 1908. Actuellement établi à Sydney (Australie) où il continue à publier, dans sa propre maison d'édition, des écrits de critique et à faire du journalisme. **L.B.** a publié, dans presque toutes les revues de l'avant-garde roumaine, des proses et des poèmes en prose dans le genre de ce *Portret* (« Portrait »): « Visage pâle de prince persan. Les yeux avaient la

---

poésie française contemporaine, Larousse, 1968; Marian Popa, *Dicționar de literatură română contemporană* (« Dictionnaire de littérature roumaine contemporaine »), Albatros, Bucarest, 1977, Mario de Micheli, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Milano, 1959; Constantin Crișan, *Poètes roumains de langue française*, « *Culture française* » no 5, Paris, 1968 et *Sous le sceau du style géopsychique: poètes roumains de langue française*, « *Présence Francophone* », no 4/1972, Université de Sherbrooke, Québec, Canada.

flamme d'une boisson exotique embrasée (. . .) Apparition mystérieuse d'orchidée. Et, comme elle, se débattant afin d'ouvrir la corolle pour la grande, la difficile fécondation. » Dans les proses, la touche lyrique des poèmes est vite marquée par une imagerie hallucinante qui croise bizarrement le réalisme objectif (*Moartea abstractă* — « La mort abstraite » ; *Velo; Pathmos*, etc.). Dans les années 30, **L.B.** s'est affirmé surtout comme essayiste et critique hardi, original, dans les volumes *Cartea cu poeți* (« Le livre aux poètes ») et *Eminescu — încercare critică* (« Eminescu — essai critique »), ce dernier très apprécié par G. Călinescu, en dépit de son langage critique lyricoïde, sarcastique et parfois bizarre, ce qui atteste **L.B.** comme authentique critique surréaliste.

BIBLIOGRAPHIE: *Eminescu — încercare critică* (« Eminescu — essai critique », 1932); *Cartea cu poeți* (« Le livre aux poètes », 1935); *Franța 1938—1944* (« France 1938—1944 », 1945); *Masca lui Eminescu* (« Le masque d'Eminescu »), publié en volume en 1979, après avoir été publié en feuilleton dans les journaux « *Faclu* », « *Mișcarea* », ainsi que dans les revues « *Tiparnița literară* », « *Excelsior* », « *Zodiac* », « *Ulise* » et « *Discobolul* », en 1934—1935; *Moartea abstractă și alte trei nuvele* (« La mort abstraite et trois autres nouvelles », 1980).

COSMA, Ernest ou **Mihail (SERNET, Claude)** ** — poète et essayiste. Né à Tîrgu Ocna en 1902 et mort en 1968 à Paris. L'un des premiers — à côté de Benjamin Fondane — à avoir traduit en français la poésie roumaine moderne. Le poète qui, — hanté par les vocables exotiques, terribles, rébarbatifs — avait signé des vers en roumain dans les revues d'avant-garde « *75 H.P.* », « *Punct* », « *Integral* », devait continuer ensuite son activité lyrique en français, dans un langage tout à fait nouveau, pratiquant une métaphore délicate et portant la marque d'un pessimisme quasi-romantique et expressionniste. Pendant les années de guerre il a publié dans les prestigieux « *Cahiers du Sud* » des poèmes à caractère social et a été couronné peu avant sa mort du prix « Honneur des poètes ».

BIBLIOGRAPHIE: *Commémorations* (1937); *Enfin, ces neuf poèmes* (1948); *D'une suite sans fin* (1953); *Étapes* (1957); *Les Pas recomptés* (1962).

DINU, Gheorghe (ROLL, Ștefan, ou **Stephan)** * — poète, prosateur, journaliste. Né à Florina (Macédoine), en 1904; mort à Bucarest en 1974. Surnommé « le vif argent du mouvement » avant-gardiste. La plume brillante et agile de **G.D. (S.R.)** se réalise en égale mesure en poésie — où l'abus de métaphores ne porte cependant pas ombrage à la clarté — et dans sa prose artistique souvent ponctuée de sentences philosophiques saturées de ce même style « débordant », inquiet et terrible. Journaliste militant de gauche, antifasciste.

BIBLIOGRAPHIE: *Poeme în aer liber* (« Poèmes en plein air ») (1929); *Moartea vie a Eleonorei* (« La mort vivante d'Eleonora », 1930); *Ospățul de aur* (« Le festin d'or », 1968).

FUNDOIANU, B. (FONDANE, Benjamin)** — poète, prosateur, critique et essayiste. Né à Iaşi en 1898; mort dans le camp de concentration d'Auschwitz, le 2 octobre 1944. Au début sa poésie apparaît comme spécieusement symboliste, pour évoluer ensuite rapidement vers un style qui appartient — bien qu'il ne l'ait jamais déclaré explicitement — au mouvement de Breton.

BIBLIOGRAPHIE: 1. — En roumain: *Tăgăduinţa lui Petru* (« Le reniement de Petru », 1918); *Imagini şi cărţi din Franţa* (« Images et livres de France », 1922); *Privelişti* (« Paysages », 1930); *Poezii* (« Poésies »), Anthologie et traduction de Virgil Teodorescu (1965); *Poezii* (« Poésies »), étidion soignée, notes et variantes de P. Daniel et G. Zarafu (1978). 2. — En français: poésies: *Ulysse* (1933); *Titanic* (1937); *Exode* (1940, publié en 1965); essais: *Martin Heidegger sur les routes de Dostoïevski* (1932); *Rimbaud le voyou* (1934); *La Conscience malheureuse* (1936); *Faux traité d'esthétique* (1938); *Baudelaire et l'expérience du gouffre* (1947).

GHEORGHIU, Virgil* — poète, journaliste, pianiste. Né à Roman en 1905; mort à Bucarest dans le séisme du 4 mars 1977. Étudie le piano à Bucarest, à Vienne et à Paris. Si, sous le signe de l'avant-garde **V.G.** écrit des *Poeme telegrafice* (« Poèmes télégraphiques ») dans un style où frappe l'association insolite des mots et la recherche des sentences frondeuses (« Dieu est directeur de cirque et il fait confiance à la réclame des étoiles »), dans les volumes ultérieurs le poète allie sa bizarre exubérance de plus en plus à un ton de confession qui se veut, surtout dans les sonnets, réticent et intellectualiste jusqu'à devenir glacial.

BIBLIOGRAPHIE: *8—11—19* (1930); *Cîntările răsăritului. Febre* (« Les chants de l'aurore. Fièvres », 1932); *Marea vînătoare* (« La grande chasse », 1934); *Tărîmul celălalt* (« L'au-delà », 1937); *Cîntec de faun* (« Chanson de faune », 1940); *Pădure adormită* (« Bois dormant », 1943); *Poeme* (« Poèmes », 1966); *Ţinută de seară* (« Tenue de gala », 1970); *Trezirea faunului* (« Le réveil du faune », 1973); *Sonete* (« Sonnets », 1975).

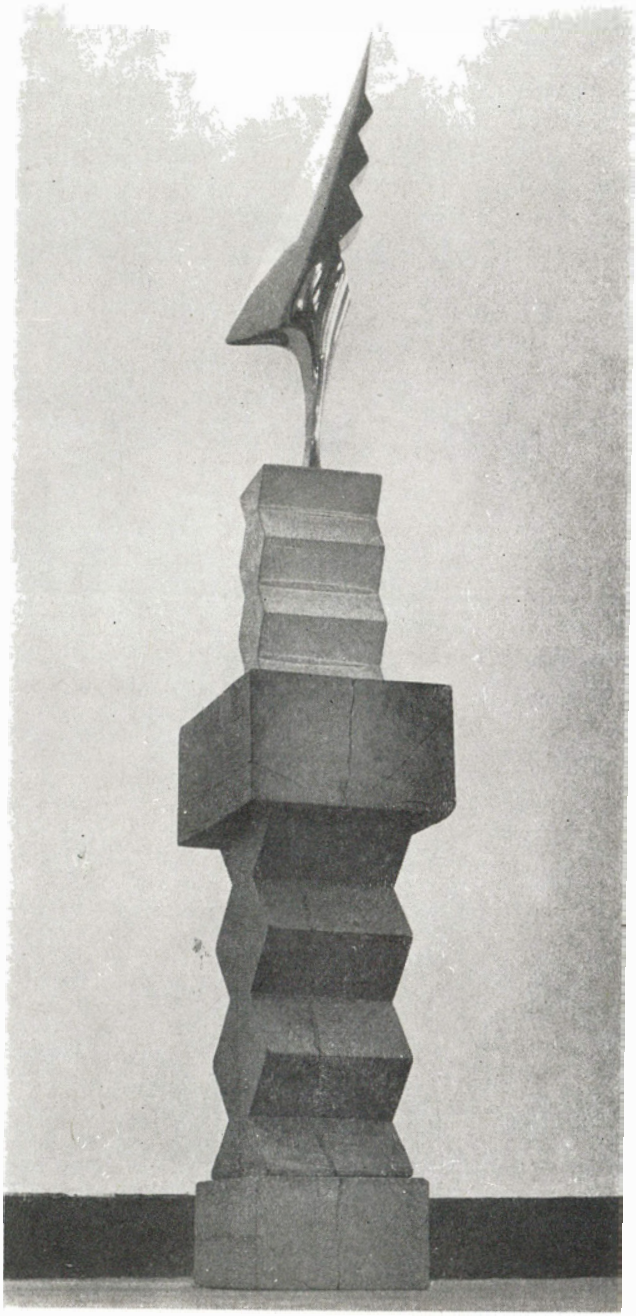
ILIESCU, Tiberiu* — prosateur, poète, journaliste et traducteur. Né à Craiova en 1906; mort à Bucarest en 1977. La prose de **T.I.**, tout comme le peu de poésie qu'il a publié, se caractérise par ses sonorités. Peuplée de métaphores vertes, plastiques, formant des images qu'on croirait descendues du *Satiricon*. La prose poétique de celui qui devait fonder, en 1934, la revue d'avant-garde « *Meridian* » est, en fait, une exégèse lyrique des « états » biologiques, caractériels et civiques modernes, placés sous le signe de l'apocalypse.

BIBLIOGRAPHIE: *Flori de frig* (« Fleurs de froid », 1941); *La cocoşul spînzurat* (« Au coq pendu », 1968).

LUCA, Gherasim** — poète, prosateur, essayiste. Né à Bucarest en 1913. Forte personnalité de l'avant-garde roumaine, **G.L.** s'impose en tant que poète dans les revues « *Alge* », « *unu* », « *Muci* », « *Meridian* », aussi bien

M. H. MAXY:
Composition

C. BRÂNCUSI ;
Le coq



que par les nombreuses plaquettes de vers qu'il a publiées seul ou en collaboration, en roumain, puis en français. Provocateur par le langage, par la dureté — qu'il a voulue ignoble — des mots, visant à satiriser la sclérose sociale, les poèmes de **G.L.** semblent des « socioramas » rougis au feu d'une permanente révolte. En ce qui concerne les vers écrits en français, nombre d'entre eux frisent l'incantation magique, l'expérimentalisme, scandaleux par le sérieux paradoxal et feint du ton. « Luca semble s'être donné pour tâche d'épuiser les séries tonales du langage, en jouant à l'infini sur les rapports contradictoires du son et du sens » (Jean Louis Bédouin).

BIBLIOGRAPHIE: 1. — Écrits en roumain et en français publiés en Roumanie: *Roman de dragoste* (« Roman d'amour », 1933); *Fata morgana* (1937); *Quantitativement aimé* (1944); *Un lup văzut printr-o lupă* (« Un loup vu à la loupe », 1945); *Inventatorul iubirii* (« L'inventeur de l'amour », 1945); *Dialectique de la dialectique* (en collaboration avec Trost, 1945); *Présentation de graphies colorées, de cubomanies et d'objets* (avec Trost, 1946); *Amphitrite* (1947); *Le secret du Vide et du Plein* (en collaboration avec Gellu Naum, Paul Păun, Virgil Teodorescu et Trost, 1947). 2. — Écrits en français, publiés en France: *Héros-limite* (1953), *La Clé* (1960).

NAUM, Gellu ** — poète. Né à Bucarest en 1915. L'un des plus brillants représentants de l'avant-garde et, plus tard, du surréalisme, peut-être le seul à rester fidèle au mouvement jusqu'à ce jour. Difficilement définissable en quelques propositions, la poésie de **G.N.** fournit l'une des plus fécondes et des plus authentiques images du surréalisme, toujours revivifié par la puissante personnalité de ce créateur qui ne cesse de dépasser sa propre révolution linguistico-poétique. Considéré sous la perspective de cette fidélité essentielle, on peut comparer **G.N.** pour ce qui est de la structure, à certains des grands surréalistes et poètes français: Breton, Soupault ou Reverdy, qui ont lu et apprécié sa poésie. Sous la plume de **G.N.** le détail devient essence; il construit une poésie engagée visant à dénoncer la réification et à défendre une humanité précaire, outragée.

BIBLIOGRAPHIE: *Drumeţul incendiar* (« Le Voyageur incendiaire », 1936); *Libertatea de a dormi pe o frunte* (« La liberté de dormir sur son front », 1937); *Vasco de Gama* (1940); *Culoarul somnului* (« Le couloir du sommeil », 1944); *Medium* (1945); *Critica mizeriei* (« La critique de la misère », en collaboration avec Paul Păun et Virgil Teodorescu, 1945); *Teribilul Interzis* (« Le terrible Interdit », 1945); *Spectrul longevităţii. 122 de cadavre* (« Le spectre de la longévité. 122 cadavres », en collaboration avec Virgil Teodorescu, 1946); *Castelul orbilor* (« Le château des aveugles », 1946); *L'Infra-Noir* (en collaboration avec Gherasim Luca, Paul Păun, Virgil Teodorescu et Trost, 1946); *Éloge de Malombra* (en collaboration avec Gherasim Luca, Paul Păun, Virgil Teodorescu et Trost, 1947). De ses livres les plus récents, attestant un « académisme du non-conformisme » (Marian Popa), mentionnons les volumes appartenant surtout au surréalisme tardif *Poetizaţi, poetizaţi* . . . (« Poétisez, poétisez . . . », prose, 1970) et avant tout, *Partea cealaltă* (« L'autre côté », vers, 1980).

NISIPEANU, Constantin ** — poète. Né en 1907 à Craiova. Déclarative et pourtant non dépourvue d'une certaine densité idéelle, la poésie de **C.N.**

a été au début marquée par la loi surréaliste: « L'air prend des formes fantastiques de loups ou d'abîmes / Et dans chaque artère s'ouvre une fontaine comme un aquarium ». *(Poeme pentru Luşa* — « Poèmes pour Luşa »). Cependant et sans abandonner explicitement le surréalisme, la poésie de **C.N.** s'engagea dans une voie plus proche de celle du réalisme lexical-objectif, avec plus d'une fois, tendance au sentimentalisme.

BIBLIOGRAPHIE: *Cartea cu grimase* (« Le livre aux grimaces », 1933); *Metamorfoze* (« Metamorphoses », 1934); *Spre ţara închisă în diamant* (« Vers le pays renfermé dans le diamant », 1937); *Femeia de aer* (« La femme d'air », 1943).

PANĂ, Saşa * — poète, prosateur, journaliste, archiviste et tenace historien de l'avant-garde du surréalisme. Né en 1902 à Bucarest, mort à Bucarest en 1981. La pensée de **S.P.** rangée elle aussi, à ses débuts surtout, sous les rigueurs de la dictée automatique, a évolué avec le temps vers une métamorphose qui tient, à son tour et d'une manière mystérieuse, de l'onirisme surréaliste. L'œuvre du prosateur, mais non celle du mémorialiste appartient elle aussi au domaine du fantastique onirique.

M. H. MAXY: *Saşa Pană*

BIBLIOGRAPHIE: *Diagrame* (« Diagrammes », 1930); *Echinox arbitrar* (« Équinoxe arbitraire », 1931); *Viața romanțată a lui Dumnezeu* (« La vie romancée de Dieu », 1932); *Cuvîntul talisman* (« Le mot talisman », 1933); *Călătorie cu funicularul* (« Voyage en funiculaire », 1937); *Sadismul adevărului* (« Le sadisme de la vérité », 1936); *Iarba fiarelor* (« Herbe magique », 1937); *Vladimir* (1938); *Munții noaptea neliniștea* (« Les montagnes la nuit l'inquiétude », 1940); *Atentat la bunele tabieturi* (« Attentat aux bonnes petites habitudes ») (Collages), au frontispice, le poème *Lumină în relief* (« Lumière en relief »), (1942); *Plecări fără ancoră* (« Départs sans ancre », 1946). Traductions de Tristan Tzara et de Paul Eluard. A édité l'œuvre d'Urmuz (1930). A fondé et dirigé les Éditions *unu*.

PĂUN, Paul ** — poète. Né en 1916 à Bucarest. La poésie de **P.P.,** qui emprunte une fausse apparence de confession, est l'expression d'un esprit inquiet, cultivant le cynisme et la satire et donnant une image caricaturale de la cruelle condition de l'humain: « je ne sais comment je vais m'y prendre / mais je sais qu'un jour je vous dirai une chose / qui vous obligera à montrer vos gencives et à / rire comme les mâtins affamés / la gueule sèche . . . »

BIBLIOGRAPHIE: *Plămînul sălbatec* (« Le poumon sauvage », 1933); *Diamantul conduce mîinile* (« Le diamant dirige les mains », en collaboration avec Virgil Teodorescu et Trost, 1940); *Marea palidă* (« La mer pâle », 1945); *La conspiration du silence* (1947); *La vie extérieure* (1948). Autres livres et plaquettes publiés en collaboration avec Virgil Teodorescu, Gellu Naum et D. Trost.

TEODORESCU, Virgil ** — poète. Né en 1910 à Cobadin (département de Constanța). Étincelant et pléthorique, emporté par une emphase qui ne manque pourtant jamais d'être harmonieuse au niveau prosodique, tel nous apparaît **V.T.** dans sa première phase surréaliste, tant dans les poèmes publiés en roumain, que dans les poèmes en prose français, qu'il publie seul ou en collaboration avec Gherasim Luca, Gellu Naum, Paul Păun et Trost. Plus tard, après la guerre surtout, la poèsie de **V.T.** s'est orientée vers une thématique toujours plus musclée, socialement engagée. Son rythme intérieur, son climat enfin ne laissent cependant pas de rappeler aujourd'hui encore les traits du surréalisme.

BIBLIOGRAPHIE: *Poem în leopardă* (« Poème en léopard », avec des images de Trost et un glossaire, 1940); *Diamantul conduce mîinile* (« Le diamant dirige les mains », en collaboration avec Paul Păun et Trost, 1940); *Blănurile oceanelor* (« Les fourrures des océans », 1945); Butelia de Leyda (« La bouteille de Leyde », 1945); *Au lobe du sel* (1947), *La Provocation* (1947); autres plaquettes de poésie en collaboration avec Gherasim Luca, Paul Păun, D. Trost, Gellu Naum; *Blănurile oceanelor și alte poeme* (« Les fourrures des océans et autres poèmes », 1969) et *Poezie neîntreruptă* (« Poésie ininterrompue », 1976) sont des anthologies amples de l'activité plus ancienne du poète, aussi bien que de ses volumes plus récents.

TROST (D. TROST) ** — poète. Né à Brăila en 1916; mort à Chicago en 1966. Les premiers poèmes en prose de Trost sont plutôt cryptiques, bien

que pourvus d'une clé, mais qui n'opère pas, qui n'ouvre pas l'accès vers la logique. Ainsi de *La matière inflammable avale volontiers un fleuret et un masque*, un fragment du poème *Diamantul conduce mîinile*, dans lequel la clé se trouve, semble-t-il, dans le pénultième alinéa: « La salive passe sous les portes d'une pièce dans l'autre; début et fin de toutes les matières inflammables, de tous les excès et des perversions interdites ». Parmi les surréalistes, Trost peut passer pour le premier « onirographe » (nombre de ses poèmes en prose sont des *items* de rêves).

BIBLIOGRAPHIE: *Vision dans le cristal* (1945); *La connaissance des temps* (1946), *Le Même du même* (1947); *Le Plaisir de flotter* (1947); plusieurs autres écrits poétiques en collaboration avec Gellu Naum, Gherasim Luca, Paul Păun, Virgil Teodorescu.

TZARA, Tristan ** — poète, prosateur, essayiste, fondateur du *Dadaïsme*. Né à Moineşti en 1896; mort en 1963. Si le volume *Primele poeme* (« Les premiers poèmes ») écrits en 1911—1913 ne permet guère de déceler les indices du dadaïsme futur, on peut en échange y trouver de nombreuses teintes d'un surréalisme avant la lettre, dans le sens de la dictée automatique (cf. Georges Emmanuel Clancier, *op. cit.)*. Son début de poète en français se place sous le signe d'un folklorisme mimé, de chansonnette à l'usage des cabarets de luxe de la bohème citadine: « Il était une bicycliste / Qui n'était ni gaie ni triste . . . » qui acquiert cependant, sous l'influence de *dada* une autre résonance: « tire lentement la barque fœtus rouge et criant / et la femme saute du lit boumabarassassa / et la femme saute tout d'un coup du lit boumabarassassa / et la femme saute du lit boumabarassassa et court avec la / lampe entre les jambes. »

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE: *La première aventure céleste de M. Antipyrine* (1916); *Vingt-Cinq Poèmes* (1918); *Cinéma Calendrier du Cœur Abstrait* (1920); *De nos oiseaux* (1923); *L'Homme approximatif* (1931), *La deuxième aventure céleste de M. Antipyrine* (1938); *La Fuite* (1947); *Parler seul* (1950); *Où boivent les loups* (posthume, 1968).

URMUZ, (pseudonyme de **Demetru Dem. Demetrescu-Buzău)** * — prosateur. Né en 1883 à Curtea de Argeş; mort le 23 novembre 1923 à Bucarest. « La critique a remarqué que Urmuz fait partie de la faune littéraire de l'absurde. On l'a rapproché de Jarry, de Lewis Carroll et de Kafka (. . .). En effet, Urmuz est moins un devancier de l'avant-garde (. . .) qu'un précurseur de la littérature qui, dans la deuxième moitié de notre siècle, sera dénommée (. . .) *la littérature de l'absurde* (. . .) Il est un créateur de nouvelles expressions, un virtuose du paralogisme, quelqu'un qui invente — avant la lettre — un véritable langage surréaliste (. . .). Urmuz est l'un des précurseurs de la révolte littéraire universelle. » (N. Balotă).

BIBLIOGRAPHIE: De sa vie il n'a publié que deux récits dans la reuve « *Cugetul românesc* ». Après sa mort, d'autres ont paru dans les revues « *Bilete de papagal* », « *Punct* », « *Contimporanul* » et « *unu* »; Ilarie Voronca et Eugène Ionesco ont traduit

en français certaines des œuvres d'Urmuz (voir « *Les Lettres Nouvelles* », XIV, janvier-février, 1965); il a également été traduit en anglais par Miron Grindea (voir « *ADAM, International Review* », nos. 322—323—324 de 1967).

VINEA, Ion (pseud. de **I. Iovanaki**) * — poète, prosateur, journaliste. Né à Giurgiu en 1895; mort à Bucarest en 1964. Quoiqu'il soit d'abord ignoré comme poète — pensant avec une incroyable modestie qu'il n'eût de vocation que pour le journalisme — **I.V.** a été et demeure l'un des représentants importants de la littérature roumaine moderne. Le fait d'avoir collaboré à presque toutes les revues d'avant-garde et d'avoir même été le rédacteur en chef de l'une d'entre elles, « *Contimporanul* », ne semble pas avoir marqué sa poésie, autrement qu'au niveau stylistique formel. Une poésie qui, vue dans son ensemble, appartient à un néo-classicisme imprégné d'intellectualisme et d'une forte pensée philosophique personnelle. Nombre de proses d'**I.V.** « reposent sur des obsessions érotiques, des éléments d'exorcisme et de magie, de menues terreurs ou des hallucinations produites par des manifestations extériorisées de subconscient qui se défoule. » (Marian Popa).

BIBLIOGRAPHIE: *Descintecul. Flori de lampă* (« L'Incantation. Fleurs de lampe », 1925); *Paradisul suspinelor* (« Le paradis des soupirs », proses 1930); *Ora fîntînilor* (« L'heure des fontaines », poésies, 1964); *Lunatecii* (« Les farfelus », roman, 1965); *Venin de mai* (« Venin de mai », roman, 1971).

VORONCA, Ilarie ** — poète, prosateur, essayiste. Né à Brăila en 1903; mort à Paris en 1946. Collaborateur assidu de la plupart des revues roumaines d'avant-garde — il a été le rédacteur en chef de l'une de celles-ci, « *75 H.P.* » —, **I.V.** peut être considéré à juste titre l'un des fondateurs de l'avant-garde roumaine et le créateur, aux côtés de Victor Brauner, de ce que le peintre et le poète ont appelé la *pictopoésie* (1924). Une première phase de sa poésie est à placer sous le signe presque exclusif de la dictée dadaïste-automatique: « Le vent est carré 50 LEI utile gasomètre / interstitiel cherche ramoneur pour œsophage, ein, zwei pour sept hui dieci / tempérament scaphandrier en portefeuille . . . » Elle se rapproche ensuite de manière essentielle du surréalisme, mouvement qui, plus tard, quand le poète s'exilera en France, l'attirera par sa personnalité; le poète devait devenir l'un des « supporters » les plus personnels du courant et, selon Jean Rousselot, sa « voix la plus haute, la plus ample, la plus généreuse ». Malgré l'intégration à fond d'**I.V.** dans l'esprit des lettres françaises — y compris dans la vie et l'histoire de la France, car **I.V.** y combattit dans la Résistance —, sa poésie et sa prose sont profondément marquées « d'un folklore d'Europe centrale et d'une sorte de misérabilisme (. . .) qui est le charme propre et inimitable de Voronca » (Jean Rousselot). Le dernier livre de ce grand poète roumain d'expression française, « conçu pendant les années où il se trouvait dans le maquis », *Petit Manuel du parfait bonheur* — qui « pourrait être mis sans rougir », selon l'expression de son

ROBERT DELAUNAY: *Ilarie Voronca*

traducteur en roumain, Saşa Pană, « aux côtés des versets du *Cantique des Cantiques* » — est un témoignage de son amour pour le pays natal, jamais oublié, toujours présent dans son univers artistique. Une preuve de plus de l'estime dont il jouit en France — les nombreuses nouvelles éditions, les études monographiques, etc. mises à part — est aussi le prix annuel qui porte son nom.

BIBLIOGRAPHIE: 1. — En roumain: *Colomba* (1927); *Ulise* (1928); *Plante şi animale* (« Plantes et animaux », 1929); *Brăţara nopţilor* (« Le bracelet des nuits », 1930); *A doua lumină* (« La deuxième lumière », 1930); *Zodiac* (« Zodiaque », 1930), *Invitaţie la bal* (« Invitation au bal », 1931); 2. — En français: *Ulysse dans la Cité* (1933); *Patmos (1924): Poèmes parmi les hommes* (1934); *La poésie commune* (1936); *La joie est pour l'homme* (1936); *Amitié des choses* (1939); *Contre-solitude* (1946); *Poèmes inédits* (1965). Romans-essais (en fait, ce sont toujours de la poésie, comme l'affirme le même Jean Rousselot): *La Clé des réalités* (1944); *Souvenirs de la planète Terre* (1945) et celui posthume (dont Colomba Voronca fit part à Saşa Pană), *Petit Manuel du parfait bonheur* (1973).

IV. Épilogue

Certes, notre dictionnaire est modeste, en premier lieu à cause de la « masse » des données où il nous a fallu opérer une sélection reposant sur des options, sur des critères esthétiques et axiologiques. Nous avons cependant la conviction de ne pas avoir procédé à des exclusions flagrantes, injustes, et que notre bref dictionnaire, sommaire par rapport à l'anthologie

tellement nécessaire, mais incomplète elle aussi, de Saşa Pană — fournit un compte rendu significatif de la plupart des noms importants pour l'histoire de cet ample phénomène littéraire et artistique, à laquelle un historien littéraire roumain, Ion Pop, a d'ailleurs consacré une excellente étude: *Avangardismul poetic românesc* — «l'Avant-gardisme poétique roumain» —, E.P.L., Bucarest, 1969. Et nous gardons l'espoir que notre entreprise demeure une remise en mémoire nécessaire: pas plus, mais pas moins.

CONSTANTIN CRIŞAN

Portraits en éventail

Petit dictionnaire des artistes de l'avant-garde roumaine

BRÂNCUŞI, Constantin (né en 1876 à Hobiţa-Peştişani, dans le département de Gorj, mort à Paris, en 1957). Sculpteur. Il a suivi les cours de l'École des Arts et Métiers de Craiova (1894—1898), puis ceux de l'École nationale des beaux-arts de Bucarest (1898—1902) où il a eu d'abord Ion Georgescu comme professeur, pour peu de temps d'ailleurs, puis Vladimir C. Hegel. Pendant ses études, il sculpte le buste de *Gheorghe Chiţu* et une *Tête d'expression*, ainsi que de nombreuses copies *(L'Écorché, Vitellius, la Tête de Laocoon)*. Il exécute ensuite le buste de *Georgescu-Gorjan* (1902) et du *Médecin-major général Carol Davila* (1903), ce dernier ouvrage trouvant place plus tard, en 1912, dans la cour de l'Hôpital militaire de Bucarest. En 1904 il part pour Paris où il arrive via Budapest, Vienne, Munich (où il réside un certain temps) et la Suisse. Une bourse lui permet d'entrer à l'École des beaux-arts de Paris, dans la classe d'Antoine Marcié. En 1907, il est admis comme praticien dans l'atelier de Rodin, qu'il allait bientôt quitter car, orgueilleux et plein de confiance en lui-même, il considérait que les talents authentiques ne pouvaient s'épanouir «à l'ombre des grands arbres». Brâncuşi avait exécuté, en 1906, *le Portrait sculpté de Nicolae Dărăscu*, un *Buste de jeune garçon*, une *Tête de vieillard*, puis *Supplice* suivi de *la Prière* et du *Portrait de Petre Stănescu*, ces derniers ouvrages formant un ensemble funéraire commandé par la ville de Buzău

(1907). L'artiste prend de plus en plus d'assurance. Le modelage fin, sensible aux effets lumineux, s'éloigne maintenant des incidentes type impressionniste (Rodin) pour entamer — lorsque s'affirmeront certaines tendances rationalistes, parmi lesquelles le cubisme — une longue lutte en vue de saisir l'essence des choses, ce qui est durable, soustrait à l'instant. *La Sagesse de la terre*, une première version du *Baiser* (1907), *le Sommeil* (1908), *la Muse endormie* (1909—1910), *la Maïastra* (1910), *Prométhée* (1910), *Mademoiselle Pogany* (1912), *le Premier pas* (1913) sont des œuvres qui dénotent chez le sculpteur un penchant vers les valeurs de l'art archaïque et des ethnies nègres ou océaniennes. À cette époque il se lie d'amitié avec Modigliani. Un autre de ses amis, le peintre Henri Rousseau, lui adresse des paroles prophétiques: «...Toi, tu as transformé l'antique en moderne.» De plus en plus célèbre, le sculpteur remporte un succès certain aux États-Unis, où en 1913, il participe à l'Exposition d'art moderne *(Armory Show)* de New-York et où, par les soins d'Alfred Stieglitz et d'Edward Steichen, il ouvre sa première exposition personnelle à la «Photo Secession Gallery». Il participe aux expositions des groupements « *Tinerimea artistică* », « *Arta Română* », « *Contimporanul* » etc. De jeunes artistes viennent travailler dans son atelier; parmi eux, Irina Codreanu, Milița Petrașcu, Constantin Antonovici, Isamu Noguchi, George Teodorescu, etc. Le sculpteur recherche la forme en ses principes fondamentaux et la débarrasse de plus en plus de ses aspects éphémères. La réduction à la structure des formes organiques a lieu et s'accompagne de la recherche des formes primaires, à l'horizon de la genèse de la vie *(la Princesse X*, 1916); *Le Premier cri*, 1917; *le Nouveau-né*, 1920; *Mademoiselle Pogany*, 1919; *Léda*, 1920; *le Commencement du monde*, 1924). La série des *Oiseaux dans l'espace* évoque l'idée d'élévation, de transcendance possible du cadre concret de l'existence. Il semble que Brâncuși réussisse à annuler les effets de la gravitation, et à force de les polir, à dématérialiser les volumes. Parfois aussi — comme dans ses *Colonnes sans fin*, de 1918 à 1928 — l'idée d'ascension est assurée par la croissance de modules géométriques sur la verticale. C'est l'époque où l'auteur fait des esquisses pour la commande — non réalisée — du maharadjah Yeswart Rao Holkar Bahadur — celle d'un *Temple de la méditation* (1933). Répondant à l'appel de la Ligue nationale des femmes de Tîrgu Jiu, désireuses de consacrer un monument à la mémoire des héros morts pour la patrie au cours de la première guerre mondiale, Brâncuși revient en Roumanie; c'est ainsi qu'a été réalisé le triptyque *la Table du Silence, la Porte du baiser* et *la Colonne sans fin* (1937—1938) — chef-d'œuvre de l'artiste. Là, comme dans d'autres de ses ouvrages, le sculpteur retrouve les dimensions de l'art populaire, celle du patrimoine culturel roumain tout entier, qu'il introduit dans l'atmosphère agitée de l'art moderne. Un principe solaire clair, résidant à la base d'un besoin d'ordre et de raison, conduit la démarche de l'artiste populaire à la découverte des essences de la réalité. Se dégageant de cette manière d'aborder les phénomènes de la vie, l'attitude constructive, positive de Brâncuși fait de lui l'un des créateurs qui ont le plus fortement marqué l'évolution de

la sculpture moderne. L'artiste propose — écho unique dans la conscience artistique de la première moitié de ce siècle, et prolongé d'une manière prestigieuse dans l'art de nos jours — une décantation et une nouvelle intégration de la spiritualité et de la sensibilité. L'ascèse des formes, l'appel à la géométrie, imposant une rigueur cartésienne dans la façon de concevoir l'espace, rencontre cette permanente tension anthropocentriste. La révélation de l'antique culture lui offre moins une somme de morphologies réelles que, et surtout, une structure morale et philosophique. Illuminé par le culte de la terre ancestrale et par le culte qu'il voue à ses pères, le sculpteur, « Genius loci » de la Roumanie, comme l'appelait Giulio Carlo Argan, est fasciné par les aurores de la naissance de l'homme et découvre, dans le flux immémorial du temps, les moments cruciaux de la vie: la naissance, l'amour, le travail, la création, la mort. Du fait qu'il mesure l'écoulement du temps et maintient l'esprit en éveil, l'espace fermé, circulaire des grands sanctuaires daces des Monts de l'Orăştie, est repris par Brâncuşi, avide de sacraliser un espace évocateur, où s'unifient les formes du temps: le passé, le présent et l'avenir. Grandissant impétueusement sur la verticale, la *Colonne* cache sous sa simplicité l'effort constructif de conserver, pur et persistant, les sens de l'élévation humaine, l'aspiration à la lumière, à la raison.

BIBLIOGRAPHIE: Christian Zervos *C. Brâncuşi* Paris, 1957; Carola Giedion-Welcker, *C. Brâncuşi* Bâle, Stuttgart, 1958; Ionel Jianu; *Brâncuşi*, Paris, 1963; Mircea Deac, *Constantin Brâncuşi*, Bucureşti, 1966; V.G. Paleolog, *Tinereţea lui Brâncuşi* (« la Jeunesse de Brâncuşi ») Bucarest, 1967; Dan Hăulică *Brâncuşi ou l'anonymat du génie*, Bucarest, 1967; Sidney Geist, *Brâncuşi — A study of the Sculpture*, New-York, 1968 (trad. roumaine Bucarest, 1973); Nelson Vainer, *Brâncuşi e outres mestres da escultura Romena*, Rio de Janeiro, 1968; Athena T. Spear, *Brâncuşi's Birds*, New-York, 1969, Bucarest, 1976); Ion Macici, *Brâncuşi: Ansamblul de la Tîrgu-Jiu* (« l'Ensemble de Tîrgu-Jiu »), Tîrgu Jiu, 1971; Petru Comarnescu, *Brâncuşi*, Bucarest, 1972; *Colocviul Brâncuşi* (« le Colloque Brâncuşi »), Bucarest, 1972; Barbu Brezianu, *Opera lui Constantin Brâncuşi în România* (« l'Oeuvre de Constantin Brâncuşi en Roumanie »), Bucarest, 1974 (version anglaise, Bucarest, 1976); Ion Pogorilovschi, *Comentarea capodoperei* (« le Commentaire du chef-d'œuvre », Iaşi, 1976).

BRAUNER, Victor (Piatra Neamţ, 1903 — Paris 1966). Peintre. Ses études commencées à Bucarest, à l'Académie des beaux-arts, sont interrompues en 1924. Il rejoint l'avant-garde, fonde, avec les poètes Ilarie Voronca et Stephan Roll, la revue « *75 H.P.* » (1924), et collabore à la revue « *unu* » (1928—1932) dirigée par le poète Saşa Pană. Dès ses premières œuvres — s'intégrant dans la conception de la revue « *75 H.P.* » qui voulait lancer, dans un parfait alliage « la picto-poésie », ainsi qu'il est écrit dans un manifeste publié dans ses pages — l'artiste témoigne à l'égard les moyens d'expression du surréalisme, d'un penchant qui allait s'accentuer au cours de son séjour à Paris (1930) où il connaît André Breton, Yves Tanguy et Brâncuşi. Il s'établit en France en 1938 et continue à développer son univers pictural, qui devient de plus en plus personnel. Ses premières expositions (Bucarest, 1924) et Paris (1934) sont suivies d'une longue série

d'autres, parmi lesquelles nous rappellerons *l'Exposition internationale du surréalisme* de Paris à laquelle il participe et la *Rétrospective* de son œuvre, organisée au Musée National d'Art Moderne de Paris, en 1972. Son genre de lyrisme, dans lequel le rêve joue un rôle important sans toutefois se substituer entièrement à la construction consciente de l'image, fait qu'il finit par s'éloigner (1948), du mouvement surréaliste, ainsi que le montre sa série de « dessins magiques ». Il réunit dans ses compositions des motifs du monde naturel, de la mythologie, du paysage de la rue, selon un ordre qui se soustrait à toute idée préconçue, et lui permet de mettre en relief sa propre vision de l'existence.

BIBLIOGRAPHIE: A. Jouffroy, *Victor Brauner*, Paris, 1966; S. Alexandrian, *Dessins de Brauner*, Paris, 1966; W. Hofmann, *Victor Brauner*, Amsterdam, 1955.

Dessin de
VICTOR BRAUNER

DOBRIAN, Vasile (né à Rod, dép. de Sibiu, en 1912). Dessinateur et graveur. Il a fait ses études à l'Académie des beaux-arts de Bucarest, d'où il est sorti diplômé en 1934. Avec Aurel Mărculescu, il a été le fondateur du « Groupe graphique » (1939—1947). Professeur à l'Institut des beaux-arts de Iaşi (1949—1956) dont il a également été le directeur. Ses œuvres ont été présentées lors d'expositions personnelles, à Bucarest (1935, 1936, 1937, 1938, 1956, 1958, 1959, 1964, 1965, 1969, 1973, 1977), à Baïa Mare (1962), à Timişoara (1963), à Leningrad (1963), à Bacău (1964), à Cluj-Napoca, Rîmnicu-Sărat, Galaţi, Ploieşti, Brăila (1965—1967), à diverses manifestations d'art roumain à l'étranger et à des expositions interna-

tionales: Lugano (1954), Venise (biennales de 1960 et 1962), Ljubljana (1961, 1965), Sao Paolo (biennale de 1963), Tokio (1967), Berlin (1967), Florence (1969—1970), Pescia (1968), Linz (1969), Varsovie (1970). Il reçoit le Prix « Pallady » (1936) et le Prix du Ministère des Arts (1943 et 1946). En 1964, il est nommé Artiste émérite; il est membre d'honneur de l'Académie de dessin de Florence, membre de l'Académie « Tommaso Campanella » de Rome. Dès la période de ses débuts il se rapproche du mouvement artistique d'avant-garde; ses dessins et ses gravures représentent un commentaire de l'ambiance sociale, dans lequel sa présence prend parfois la forme explicite d'un engagement envers les idéaux humanistes. Parallèlement à un art militant, il a entrepris, au cours de la dernière décennie, certaines expériences relevant de l'organisation plastique de l'image. Ses compositions deviennent la conséquence de juxtapositions de surfaces géométriques en couleurs dans la structure desquelles nous reconnaissons, en tant que principe ordonnateur ou que première impulsion de la construction, le signe abstrait d'une lettre. L'harmonie qu'il obtient entre les couleurs se produit alors que sont conservés les mouvements que supposent les contrastes, souvent violents, entre les tonalités. L'artiste a édité quelques albums (*Domino*, 1936; *Passions humaines* 1937; *Instantanées de la vie dans la cité*, 1938; *le Cycle de la mort*, 1942; *le Chemin d'une vie*, 1946, et il est, en même temps, l'auteur de recueils de poésies.

BIBLIOGRAPHIE: N. Argintescu-Amza, *Dobrian*, Bucarest, 1943.

IANCU (JANCO), Marcel (né à Bucarest en 1895). Peintre et architecte. Il se trouve en 1915 à Zurich en vue d'y étudier l'architecture à l'Institut Polytechnique, et prend part aux réunions artistiques du cabaret Voltaire; il connaît Hans Arp et retrouvant le poète Tristan Tzara, entre dans le mouvement Dada. Il fonde avec Arp, Giacometti et d'autres le groupe des « Artistes radicaux ». Après être passé par Paris (1921), il se sépare du dadaïsme et du surréalisme. En 1922, il regagne son pays natal et y devient l'un des promoteurs de l'art roumain d'avant-garde. Il fait partie du cercle conduit par le poète Ion Vinea, qui édite la revue « *Contimporanul* » (1924—1936). En 1941, il s'établit en Israël où il s'affirme comme professeur et comme animateur de la vie culturelle. Il a participé en 1952 à la Biennale de Venise, présenté ses œuvres dans des expositions personnelles à Bucarest (1932—1939), New-York (1950), Milan (1961), Paris (1963) et des expositions de caractère rétrospectif à Tel-Aviv (1959, 1972). Il a pris part à des expositions collectives « Dada », à New-York (1954) et dans d'autres villes des États-Unis, en Allemagne Fédérale, en France, en Hollande etc. (1959). Dans ses toutes premières œuvres (autour de 1920) il se préoccupe des relations forme-couleur, appliquées à l'ambiance. En Roumanie il a poursuivi sa série

Jean Cocteau vu par MARCEL IANCU

de reliefs polychromes et de peintures à l'huile, où dominent les problèmes de construction, résolus selon la perspective d'un esprit rationaliste. On lui doit également divers travaux d'architecture.

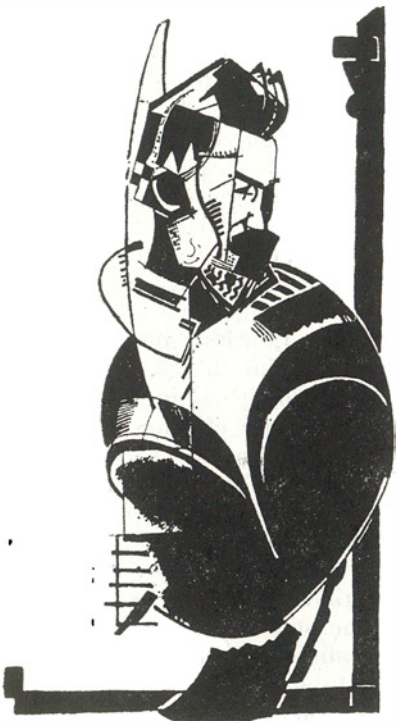
BIBLIOGRAPHIE: V. Verkauf, M. Janco (édit.), *Dada*, Teufen, Suisse, 1957.

MATTIS-TEUTSCH, Hans (né à Braşov, en 1884, mort à Braşov en 1960). Peintre et sculpteur. Il étudie à l'École supérieure des Arts décoratifs de Budapest (1901—1902) et à l'Académie royale bavaroise de Munich (1902—1903) où il a pour professeurs Rümann et Schmidt. C'est au cours de ses études à Munich qu'il réalise l'une des figures du monument *l'Amitié des peuples*, de Leipzig. De 1906 à 1908, il vit à Paris où il sculpte des cadres « Blondell » pour tableaux. En 1908, il est nommé professeur au Lycée industriel de Braşov. Après ses débuts (au Salon national de Budapest, 1907) il participe au « Herbst-Salon », organisé à Budapest (1913—1915) par le mouvement « *Der Strum* »; il rejoint le mouvement « Abstrakte Gruppe der Sturm », et expose à Berlin en 1918 et 1921, en même temps que Paul Klee, Archipenko, Chagall, Louis Marcoussis, Nell Walden etc. Il participe à Bucarest à la première Exposition internationale d'art moderne « *Contimporanul* », en 1924, salle du Syndicat des artistes (avec Brâncuşi,

Paul Klee, Arp, Schwitters, Lajos Kassak, Hans Richter, Arthur Segall, M.H. Maxy, Marcel Iancu etc.). Il est présent à l'Exposition abstraite internationale de Berlin, 1928, puis aux manifestations du groupement « Arta Nouă » (l'Art nouveau) (1929) qui comprend également Miliţa Petraşcu, Marcel Iancu, M.H. Maxy, Corneliu Mihăilescu, Victor Brauner. Il expose ses théories dans son ouvrage « l'Idéologie de l'art », paru en 1931, à Potsdam. Il fonde en 1944, l'Union des artistes peintres et sculpteurs de Braşov, la première institution de ce genre organisée en Roumanie après 1944 ; il en est le président de 1944 à 1949 et de 1957 à 1959. Ayant débuté par des paysages de facture naturaliste, Mattis-Teutsch ne tarde pas à ressentir l'influence des expériences néo-impressionnistes car il est sensible à des créations qui présentent le lyrisme dramatique (Van Gogh), l'esprit constructif (Cézanne), l'explosion fauviste (Matisse) ou expressionniste (Münch). Après avoir assimilé l'influence de Kandinsky, de Marc ou de Jawlensky, il en arrive graduellement à une vision personnelle, synthèse du penchant à la construction et de la permanente effusion lyrique du genre expressionniste. C'est tout particulièrement dans ses toiles et dans ses aquarelles (dont un grand nombre sont appelées *Fleurs spirituelles*) que le peintre affirme ses qualités de coloriste, en transmettant au moyen de tonalités étincelantes, parfaitement harmonisées — dans le sens des accords de tons directs ou du contraste subtilement dosé — les impressions qu'éveille en lui l'expérience de la réalité qu'il a traversée. Avec ses effets surprenants de contrepoint, le rythme dynamique sollicite intensément l'œil. Les énergies vitales de la nature observée, alimentées par celles de son tempérament impétueux, éclatent, dans ses tableaux, en flammes fortes en couleurs ou bien s'enferment dans des formes géométriques stables. En essence, sa sculpture suit la même voie, allant de l'expressionnisme lyrique à un constructivisme fondé sur les formes humaines.

BIBLIOGRAPHIE: Mattis-Teutsch *Kunstideologie*, Potsdam, 1931 (trad. roumaine, Bucarest, 1975); Zoltan Banner, *Mattis-Teutsch*, Bucarest, 1970.

MAXY, Max Herman (né à Brăila en 1895, mort à Bucarest, en 1971). Peintre. Études de dessin avec Ressu, Iser et Fr. Storck, à l'École des beaux-arts de Bucarest (1913—1915) et avec Arthur Segal à Berlin (1922). Esprit novateur et actif, Maxy oppose à la tendance contemplative et lyrique du néo-impressionnisme roumain, la réplique d'une création plutôt cérébrale, en étroite relation avec le mouvement d'avant-garde européen. La fréquentation de l'atelier de d'Iser développpe son goût de la forme puissamment affirmée, du volume bien délimité, de la construction explicite de la composition. À son tour, sa tendance à l'analyse lucide, au motif, le conduit vers les courants novateurs du temps. Dans les problèmes soulevés par le cubisme, le futurisme, le rayonnisme, le constructivisme, l'artiste trouve les suggestions nécessaires à sa propre évolution, en contrepoint avec le lyrisme prépondérant à cette époque dans l'art roumain et même avec le genre de réalisme de Ressu, sous la main duquel il s'était cependant



M. H. MAXY: *Brâncuşi*

formé. En 1922, à Berlin, il expose avec la « Novembergruppe » et aux galeries « *Der Sturm* ». Rentré en Roumanie, il organise la première exposition internationale de « *Contimporanul* » (1924) et s'occupe encore de celles de 1930 et de 1935. Sur le parcours de toute sa carrière artistique et culturelle. Maxy s'est avéré d'ailleurs un excellent organisateur; en collaboration avec Victor Brauner et Corneliu Mihăilescu, il subventionne la revue « *Integral* »; il dirige le théâtre « Baraşeum », met sur pied le « Groupe d'art nouveau », se trouve à la tête de l'Académie des arts décoratifs (1928—1929), ouvre l'exposition « le Travail et l'Art » (1945), et plus tard, devient le directeur du Musée de l'Art de la Roumanie. En compagnie des membres de l'atelier de la revue « *Integral* » et du « Groupe d'art nouveau » il a contribué au raccord nécessaire avec la culture européenne du temps, tandis qu'en Roumanie se développaient des tendances nouvelles, fortement personnalisées par l'héritage des traditions locales: le cubisme et le surréalisme roumains. La peinture de Maxy aborde le mode analytique d'investigation de la réalité proposé par le cubisme, et évolue avec désinvolture vers un système de représentation plus abstrait dans lequel le modèle de la réalité n'est retenu qu'en tant que suggestion. Il est intéressant de

constater comment, chez Maxy, les sujets traditionnels — paysages avec char à bœufs, maisons des faubourgs de Bucarest, portraits de paysans — traités d'une manière moderne, trouvent une identité nouvelle à côté des sujets propres au milieu citadin.

BIBLIOGRAPHIE: Petre Oprea, *M. H. Maxy*, Bucarest, 1974.

MĂRCULESCU, Aurel (né à Piatra-Neamţ en 1900, mort à Bucarest en 1947). Dessinateur. Après une adolescence difficile (apprenti chez un bijoutier, aide-chauffeur de nuit) il réussit à suivre un certain temps les cours de l'École des beaux-arts. Il publie des dessins et des caricatures qui dénotent une orientation progressiste militante, dans « *Facla* » et « *Chemarea* ». En 1927, après avoir fait paraître son album *le Parlement en caricature*, il s'établit à Botoşani, ville aux vieilles traditions culturelles. C'est à son domicile qu'avec Scarlat Callimachi, il imprime le journal « *la Cloche* », qui, pour échapper à la censure, devient, au besoin, « *le Rayon* », « *le Soleil* », « *le Voile* », « *la Force* », « *Horia* », « *Notre voix* ». En 1935, il publie l'album *Blanc et Noir* qui, selon l'expression de l'écrivain Tudor Teodorescu-Braniște, présente « les aspects impressionnants du bourg moldave. Un monde totalement à part, que l'on ne rencontre pas ailleurs, et ne se

AUREL MĂRCULESCU: *La rue*

trouve que là, dans les petites villes menant leur existence patriarcale, tranquille, dans leur atmosphère de ruine et de désert. Il collabore également à « *Cuvîntul liber* » (Bucarest), « *Veac* » (Giurgiu), « *Literarische Blätter* » (Pologne), « *Românul American* » (Michigan, États-Unis) etc. Après sa participation, en 1940, à la première manifestation du « Groupe graphique » à la salle Dalles de Bucarest, c'est la tragique expérience de la guerre; il est déporté par les fascistes, qui le soumettent à de terribles souffrances. En 1946, un volume de lui paraît dans la collection de la revue « *Orizont* » que publie Saşa Pană. Témoignage d'une sensibilité hors pair, confronté à une expérience de vie tragique, la création de Mărculescu acquiert une force de communication toute particulière, dans l'esprit de l'art expressionniste. C'est un art pathétique, un art-cri, où les contrastes violents de blanc et de noir sont amplifiés par l'affrontement dramatique des formes compactes à celles que macère la lumière.

BIBLIOGRAPHIE: Saşa Pană, *Aurel Mărculescu*, Bucarest, 1967.

MIHĂILESCU, Corneliu (né à Bucarest en 1887, mort à Bucarest en 1965). Peintre. Après avoir fait son droit et étudié les lettres et la philosophie (1906—1908), il entre à l'École des beaux-arts (1908—1912). Il poursuit ses études à Florence (1913—1915; puis 1919—1921) époque où il expose, à différentes occasions, dans son pays et en Italie. Revenu à Bucarest, il expose aux Salons officiels, prend part aux manifestations des groupements « Contimporanul », « Criterion », « Grupul plastic » etc. Dans sa vision perce, au début, certains échos du cubisme, bientôt soumis à un besoin intérieur impérieux d'accréditer les valeurs du réel, qu'il discerne soit dans la nature proche, soit dans un ordre des symboles. Une pâte riche, un pinceau énergique ont tôt fait d'annuler les insinuations géométriques de facture cubiste, tout comme les allusions à un fonds mythologique bien délimité placent ses compositions au-delà des montages surréalistes. Au premier plan se trouve un certain pathétisme de la communication, qui entraîne, en un mouvement sans limites, des masses de couleur. C'est ce qui se fait sentir dans les paysages *(Fiesole*, 1921; *Paysage italien*, 1926; *Pastorale)* dans des scènes avec personnages *(Arlequinade*, 1922; *les Gardiens du château*, 1924; *Au balcon*, 1930); dans les compositions allégoriques *(Angélus*, 1926; *l'Annonciation*, 1927; *la Sainte Vierge, patronne des marins);* dans des natures-mortes tout comme dans certaines images chargées de symboles, du genre de celle intitulée *Conte merveilleux — un oiseau a été réprimandé.*

BIBLIOGRAPHIE: Petre Oprea, *Corneliu Mihăilescu*, Bucarest 1972.

PACIUREA, Dimitrie (né à Bucarest en 1873, mort à Bucarest en 1932). Sculpteur. Après avoir fréquenté l'École des Arts et Métiers (1890—1894),

CONSTANTIN NISIPEANU :
Cauchemar

DIMITRIE PACIUREA:
Le dieu de la guerre

il part pour Paris afin d'y étudier la sculpture (1896—1900). Il débute en 1894, à l'Exposition des artistes en vie, puis il est présent aux Salons officiels, aux manifestations du « Cercle artistique » ainsi qu'à celles de « la Jeunesse artistique ». En 1919, il est l'un des membres fondateurs de la Société « Arta Română ». Ses ouvrages sont présentés à des expositions personnelles à Bucarest, en 1907 (à l'Athénée Roumain); en 1922 (avec Cornel Medrea et Gabriel Popescu); en 1930 (avec Gabriel Popescu et Iosif Steurer); en 1932 (rétrospective posthume); en 1957 (rétrospective au Musée d'Art de la Roumanie, Bucarest). De même il a participé à diverses expositions d'art roumain ouvertes à Munich (1923) et Bruxelles (1930) ainsi qu'à la Biennale de Venise (1924). Professeur de sculpture à l'Académie de musique et d'art dramatique de Bucarest (en 1903) et à l'École des beaux-arts (à partir de 1909). Nommé gérant du Musée Aman (1909) il installe son atelier dans l'une des annexes de l'édifice (où allaient travailler, au cours des temps, de nombreux artistes et détenteurs de la bourse « Paciurea » fondée l'année de la mort du sculpteur). Le climat « fin de siècle » correspondant à l'achèvement de ses études à Paris était loin d'être assez « décanté » pour que le jeune sculpteur puisse se permettre de se rapporter aux tendances artistiques de l'époque ou même de polémiquer à leur propos. Il est toutefois évident qu'il en reçoit toute une série d'échos — et dans ce sens, nous citerions la tentation de la composition symbolique, le modelage fin, sensible, de la sculpture impressionniste, le jeu décoratif des courbes et contracourbes propres au *style 1900* — mais cela se passe non pas comme un phénomène de contagion, mais plutôt comme une façon de mettre en lumière dans un contexte favorable, sa propre structure affective et spirituelle. Ce qui se remarque aussi au premier chef dès ses premiers ouvrages, c'est son détachement des formules académiques — encore assez respectées par ses confrères des instituts d'art bucarestois; c'est aussi son orientation résolue vers une création où coexistent la tradition lointaine et l'expérience récente, ce qui ne laisse pas de conférer originalité et distinction à « l'époque Paciurea » de la sculpture roumaine. Ses allusions au patrimoine de Byzance ou de la Renaissance (*le Géant*, 1905—1907; *le Christ couronné d'épines*, 1907; *la Madone Stolojan*, 1912), sont œuvrées lors d'un discours plastique qui vise la réalité de l'époque, bientôt bouleversée par les drames de la guerre (*Le dieu de la guerre*, 1916; *Douleur; la Crucifiée*, 1917). Avec un pouvoir d'imagination alimenté par des visions mythiques, Paciurea commence à amplifier les sens du réel, au moyen de montages inattendus, à programme symbolique ou de l'invention d'êtres fantastiques. Partant de *l'Homme primitif* (1906—1907) il passe au *Sphinx* (1913) et arrive bientôt à la série des « *Chimères* ». Avec *la Chimère du ciel, la Chimère de l'eau; la Chimère de la nuit etc.*, Paciurea s'engage sur une voie surréaliste qui aurait enrichi ce mouvement artistique, si l'œuvre du sculpteur roumain avait circulé davantage et si elle avait été jugée par de vrais connaisseurs. Parmi les ouvrages de cette partie-là de sa création, seuls *le Sphinx* et une *Chimère* ont été présentés à des expositions internationales (à Venise, en 1924). Paciurea a également

sculpté un grand nombre de bustes où il contrôle avec autorité les éléments représentatifs.

BIBLIOGRAPHIE: O. Han, *D. Paciurea*, Bucarest, 1935; Carmen Răchițeanu, *D. Paciurea*, Bucarest, 1956; Ion Frunzetti, *Paciurea* (avec un catalogue et un tableau chronologique de Petre Oprea), Bucarest, 1971.

PĂTRAȘCU, Milița (née à Chișinău, 1892 — morte à Bucarest, 1976). Sculpteur. Études à l'Académie des beaux-arts de Moscou (1907—1908), puis à l'Université « Bestujev » (lettres et philosophie) de Pétersbourg (1909), ensuite à l'Académie de peinture de Munich dirigée par W. Kandinsky et A. Jawlensky (1910, époque où elle se rapproche de la revue « Jugend »), et enfin à Paris (1912—1924) où elle travaille avec Bourdelle, Matisse et Brâncuși. Elle est présente, en Roumanie dans les groupements « Contimporanul », « Grupul nostru » et « Criterion ». Elle est l'auteur de la mosaïque et de la fresque de la fontaine *Mioritza* de Bucarest (1927) et du *Monument* élevé à Tîrgu-Jiu à la mémoire de l'héroïne *Ecaterina Teodoriu*. Elle participe à la Biennale de Venise (1938, 1942). Sa sculpture représente en premier lieu un acte de résistance devant la destruction de l'image. La démarche de cette artiste allie les ambitions de l'instantanée aux rigueurs de la composition classique, déjà rencontrées dans l'art du début de ce siècle. C'est ce qui l'a aidée, au cours de la longue période où elle a travaillé avec Brâncuși, à se défendre contre les tentations de l'art du Maître. Milița Petrașcu démontre l'intelligence de sa formation, la mesure dictée par son tempérament, et ne retient de la leçon de Brâncuși que certaines déviations à peine perceptibles de la forme, qui donnent de la fraîcheur à ses ouvrages. Lorsqu'elle réalise un buste, elle ne cherche pas à toute force la « dominante expressive » de son modèle, mais tente de reconstituer, dans l'ensemble des détails, les attributs d'une personnalité. Le modelage sensuel, gardant encore vivante la pulsation du ciseau n'empêche nullement l'explosion sévère de la spiritualité du personnage représenté.

BIBLIOGRAPHIE: Petru Vintilă, *Milița*, Bucarest, 1972; Simona Nistor, *Milița Petrașcu*, Bucarest, 1973.

PHOEBUS, Alexandru (né à Bucarest en 1899, mort dans la même ville en 1954). Peintre. Son activité a été, dans l'entre-deux-guerres et au cours de la première décennie de l'après-guerre, des plus soutenues. Fondée sur une poétique picturale qui met l'accent sur la révélation des ressources du concret — sa création représente une réponse polémique aux formules glacées de l'académisme, avec lesquelles il s'est trouvé confronté dans sa jeunesse et aux tendances néo-académiques qui s'insinuaient dans l'art roumain autour des années '50. Phoebus parvient à cette poétique en se révoltant tout d'abord contre l'académisme de son professeur G.D. Mirea, le jeune étudiant quittant l'École des beaux-arts en compagnie de Lucian

Grigorescu, Mac Constantinescu et d'autres encore, pour fonder « l'Académie libre de l'art » où allaient enseigner entre autres les peintres Gh. Petraşcu, I.A. Steriadi, Arthur Verona. Il parachève sa formation à Paris, en fréquentant l'Académie Julian et les ateliers de la « Grande-Chaumière ». Les échos de courants tels que l'expressionnisme et le constructivisme se reflètent d'une manière originale dans son œuvre, le peintre tenant a créer une atmosphère pleine de tension, attiré qu'il est, en même temps, par les formes amples, épurées des détails, rigoureusement inscrites dans la composition. Certaines hypertrophies des formes anatomiques soulignent tel ou tel volume, et créent un jeu de courbes et de contre-courbes des plus intéressants. Entre le détail et l'ensemble s'établit une relation subtile, une vapeur métaphysique qui ne fait qu'approfondir la connaissance de la réalité représentée. Son œuvre comprend des pasyages de Bucarest, de la zone de Făgăraş etc., et toute une galerie de portraits d'ouvriers et de paysans, sans compter des autoportraits.

BIBLIOGRAPHIE: D. Dancu, *Al. Phoebus*, Bucarest, 1966.

VOREL, Lascăr (né à Iaşi en 1879 — mort à Munich en 1918). Peintre. Son enfance et sa jeunesse se passent à Piatra-Neamţ, en Moldavie. Autour de l'année 1900 il part pour Munich où il étudie quelques années durant avec Franz von Stuck, à l'Académie d'art. À partir de 1907, il travaille dans son propre atelier. Influencé par le programme de la Sécession munichoise du mouvement *Jugendstil*, Vorel se rapproche bientôt de l'aire de recherche de l'expressionnisme allemand. Son tempérament ne lui permet pas d'en arriver au tragisme des représentants les plus typiques de ce courant. « Son expressionnisme — écrit Petre Comarnescu — est (à la différence de celui des nordiques n.n.) beaucoup plus équilibré et comme sentiment, comme expression ou comme vision. » D'ailleurs cette tendance à l'équilibre le rend sensible à la rigueur constructive de Cézanne, dont il a l'occasion de voir les œuvres dans une grande exposition, à Munich. Depuis lors, son style acquiert, de plus en plus visiblement, des notes distinctes qui le font remarquer aussi bien en Allemagne, où il passe le reste de ses jours qu'en Roumanie où il envoie ses toiles pour participer aux manifestations de « la Jeunesse artistique ». C'est dans le paysage, mais surtout dans ses compositions à personnages que Vorel donne toute la mesure de ses disponibilités de commentateur de ses propres angoisses et du spectacle du monde. Dans ses dessins appelés « *Der Kommet* », dans ses peintures de même que dans la série de ses gouaches grises, il sait se montrer portraitiste, accentuer les traits, soumettre les éléments caricaturaux à l'ordre plastique de l'image.

BIBLIOGRAPHIE: Petru Comarnescu, *Lascăr Vorel*, Bucarest, 1968.

CONSTANTIN PRUT

Les avant-postes de l'avant-garde

L'avant-garde roumaine s'est manifestée, avant tout, par l'intermédiaire de ses publications. Certaines soumises à des programmes fermes, d'autres, avant-gardistes rien que par une « expressivité involontaire »; certaines — explicitement et insolemment non conformistes, d'autres, enfin, d'un non-conformisme modéré, sans gestes spectaculaires, ou tout simplement — pour ainsi dire — inconscient. Certaines de ces revues eurent une existence éphémère, météorique, d'autres se maintinrent pendant plusieurs années. Quelques-unes peuvent être considérées comme typiques pour le phénomène de l'avant-garde en Roumanie, d'autres ne s'inscrivent que par tangence dans cette orientation esthétique, littéraire et artistique. Nous nous arrêterons, par ordre chronologique, uniquement à celles qui ont effectivement joué un rôle dans le mouvement d'avant-garde autochtone.

« Contimporanul »

« *Contimporanul* » (hebdomadaire, puis mensuel) s'inscrit assurément dans le sillage de la revue « *Simbolul* » (1912), éditée par les élèves S. Samyro (le futur Tristan Tzara) et I. Iovanaki (Ion Vinea) et à laquelle avaient collaboré, entre autres, Adrian Maniu et N. Davidescu. Paru de juin 1922 à janvier 1932, « *Contimporanul* » se plaça au début sous le signe d'une orientation de gauche. Dans l'éditorial intitulé *Bun sosit* (« Bienvenue »), le dr N. Lupu reconnaissait combien « ma génération et celle qui l'avait précédée étaient redevables pour ce qui est de leur culture spirituelle, de leur affinement intellectuel, à la grande revue socialiste d'antan, *Contemporanul* », revue dont on a récemment commémoré le centième anniversaire. Devenu « organe du constructivisme roumain », sous la direction du poète et journaliste Ion Vinea et du peintre Marcel Iancu, « *Contimporanul* » se propose de manier « l'étincelante épée en acier pur de la critique constructive » (nº 1) et instaure rapidement dans ses pages la fronde intellectuelle, la négation violente, l'audace tapageuse, le paradoxe extrême, le langage scandaleux ! En ce sens le *Manifeste militant adressé à la jeunesse* du nº 46 proclame: « À bas l'art / Car il s'est prostitué ! » et s'achève par l'exhortation: « Tuons nos morts ! », car la tradition, les modèles consacrés se sont démonétisés; on a besoin d'un art nouveau, d'une littérature, d'une peinture, d'une sculpture, d'une architecture, d'une musique et d'une dramaturgie modernes, qui abandonnent l'imitation servile, qui se placent sous le signe du machinisme, de l'électricité et de la technique de ce siècle. « La peinture abstraite », — écrivait, entre autres, Ion Vinea dans le nº

37/38 — « celle où l'artiste s'arroge le droit de la nature de créer des formes nouvelles, est possible aujourd'hui ». La poésie préconisée se voulait « révolutionnaire », sortie de l'ornière spirituelle ordinaire, s'exprimant sous le signe de l'autonomie, de la vitesse du siècle, de la concentration pure (« Pleurez des larmes de farine, sonneries, lumière / À la Saint-Barthélemy des affiches » — I. Vinea), l'orientation constructiviste étant, d'ailleurs, la première manifestation majeure de l'avant-garde roumaine. Parmi les collaborateurs de « *Contimporanul* »: B. Fundoianu, Eugen Filotti, Felix Aderca, I. G. Costin, Ion Călugăru, Dragoș Maur, Romulus Dianu, Eugen Relgis, Al. Solacolu, Lucian Boz, H. Streitman, Dan Faur, I. Peltz, Paul Sterian, Al. O. Teodoreanu, Dan Botta, Sergiu Dan, voire même Tudor Arghezi, Ion Pillat, Ion Barbu et Aron Cotruș et, parmi les écrivains étrangers F. T. Marinetti et Hans Arp, Tzara et Theo van Dœsburg, Herwarth Walden et Francis Picabia. La publication entretient un vif dialogue avec des revues similaires de l'étranger, telles que « *L'Esprit nouveau* », « *Der Sturm* », « *De Stijl* » etc., et se montre prompte à signaler les manifestations avant-gardistes de l'étranger. Les constructivistes ont également organisé des expositions, donné des conférences, invité en Roumanie des représentants de marque de l'avant-garde occidentale, afin de lancer une esthétique originale, reposant sur une nouvelle sensibilité, sur l'abstractionnisme et sur une autonomie totale. Les polémiques, les propos critiques, la rubrique « Histoire du verbe » nourrissaient ce climat spirituel. « *Contimporanul* » rejette la littérature « dégradée » et fait l'apologie de celle affranchie des conventions. Quelque radicale que soit cette position, la revue de Vinea a, le plus souvent, évité l'anarchisme littéraire ultra d'autres publications, faisant place à des créations nouvelles comme expression mais qui contrariaient l'idéal « constructiviste » et portaient la signature d'un Tudor Arghezi, Ion Barbu, Camil Petrescu ou Adrian Maniu. Ce qui permet de constater que l'« aventure totale », préconisée en littérature par les coryphées de « *Contimporanul* », n'était que pure utopie. D'ailleurs, dans son n° 100, la publication va jusqu'à se désolidariser des excès de ceux qui poussaient son programme à un radicalisme extrême: « Nous ne sommes pas responsables de notre victoire et nous ne nous solidarisons pas avec les progénitures involontaires. »

« 75 HP »

Cette revue, dirigée par les poètes Ilarie Voronca (directeur) et Stephan Roll (rédacteur), tellement actifs dans les feuilles avant-gardistes de l'époque, ne compte qu'un seul numéro, celui d'octobre 1924. Son programme est énoncé dans une *Aviogramme* et vise spécialement à de nouvelles formes du lyrisme, à la reconstitution de la réalité conformément aux expériences de la vie moderne et aux impressions marquées au sceau de la

technicité. Le manifeste avance l'idée du « rejet des formules purgatives », annonçant que, « lorsque ce que nous faisons deviendra formule, nous nous rejetterons de nous-mêmes. » Les morceaux lyriques tendent, par l'expression, à saper la littérature et l'art conventionnels, à introniser un esprit « rebelle », iconoclaste. « Le monde doit être réinventé », affirme-t-on dans « *75 HP* » qui se propose, par conséquent, de combiner entre eux des vocables se refusant organiquement à la collaboration. Ce qui en résulte (« Affiche chante en mi bémol amiral compte inévitablement et Co/ Piano caoutchouc partage le salaire sousmarin avion », etc.) est un amalgame morphologique et syntaxique dépourvu de sens. Mais Ilarie Voronca, l'auteur de ce texte, et le peintre Victor Brauner avaient l'intention d'élargir l'univers spécifique de la poésie lyrique, allant jusqu'à la contamination avec d'autres genres, tel, par exemple, avec la peinture, ce qui s'avéra, finalement, un échec. La « picto-poésie », comme ils la nommèrent, devait être « le dernier cri de l'heure actuelle. Tous les dandys se doivent de faire tailler leurs vêtements d'après la mode picto-poétique (. . .) La picto-poésie triomphe de tout, enregistre tout, réalise l'impossible ». C'est une révolte d'enfants terribles, genre réclame commerciale où la fantaisie épatante et spectaculaire se donne la main, en sous-texte, avec une ironie détachée. Dépasser la mesure — provoquer des « explosions de feu de Bengale » dans l'univers de l'art et des valeurs —, voilà le but qui est poursuivi. Ilarie Voronca, le directeur de « *75 HP* », savait bien que tenter l'impossible n'était que perte de temps, mais il comprenait aussi que « l'ère des parachèvements avait vécu ».

« Punct »

C'est sous la direction de Scarlat Callimachi que paraît à Bucarest, du 24 novembre 1924 au 7 mars 1925, la « revue d'art constructiviste international » « *Punct* » (hebdomadaire) où l'infatigable animateur avant-gardiste Ion Vinea lance, entre autres, le concept de « synthétisme ». Aux côtés de Ion Vinea, des collaborateurs fidèles: Felix Aderca, Ilarie Voronca, Marcel Iancu, Mihail Cosma, F. Brunea, Stephan Roll, Dida Solomon. Dans cette revue aussi les déclarations incommodes, iconoclastes abondent: « Nous avons rompu avec l'art du passé, car notre siècle aux émotions fortes et fulgurantes exige des formes nouvelles pour les manifestations de l'art » écrit S. Callimachi dans le n° 4. L'esprit du temps devient de la sorte un argument pour répudier la tradition: « L'âme de chaque époque réclame son propre accomplissement (. . .) Pour ce faire, la sensibilité du temps se forme elle-même ses porte-parole » (Ilarie Voronca, *Marcel Iancu*, n° 5). Visant à « détruire toute œuvre au-dessous du médiocre (. . .), à crier haro sur tous les photographes, les imitateurs et les impotents de l'art passéiste » (n° 4), « *Punct* » préconisait un renouvellement qui n'était rien d'autre

qu'un écho tardif du dadaïsme. Car voici un échantillon de la « révolution » souhaitée en littérature par cette revue: « Dans le miroir journal sous-secrétaire poursuivi et toutes les cloches jouent au billard/ ça commence à devenir ennuyeux/ attention messieurs le globe-trotter est à 10% virginal pourquoi ne me comprends-tu pas je ne mange pas pas pas blanc. *Le sergent de ville**. Oui, messieurs, ce philosophe né au début du siècle oui messieurs oui messieurs oui monsieur oui moooonsieur oui doooo ré (bémol) warum regnäst du? » (Ilarie Voronca, *L'oreille à carreaux**, nº 1). Un exercice illogique, donc, de l'esprit de négation, le discrédit de l'idée de litté-

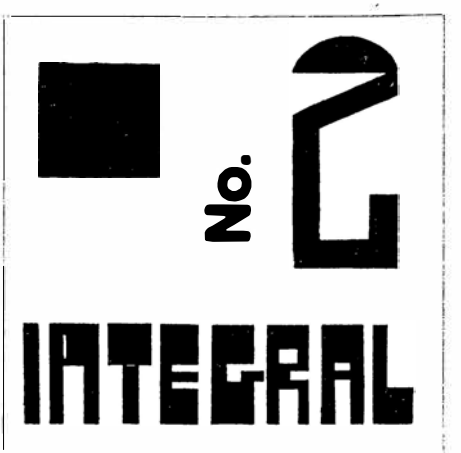
rature, comme l'est aussi cet enchaînement de mots d'un autre numéro de la publication: « *Construire/ Construire/ Construire/ Détruire/ Détruire/ Rien Rien* »*. Il se peut que ce soit justement dans cette démarche que réside l'idée selon laquelle « le véritable artiste crée directement, sans symbole, en argile, bois ou verbe, des organismes vivants, des voitures qui fendent des routes, des cris secoués violemment tels des toits sous l'orage », comme il est dit dans le nº 2. C'est là sans doute le sens, du moment que la poésie est exhortée à renoncer à transfigurer la réalité et à se constituer elle-même en une réalité à part. Il est certain que le négativisme à l'égard des formes classiques de la lyrique, le désir d'imposer « un art nouveau » dans « un pays libre et nouveau » (nº 1) n'ont pas abouti à des réussites originales, n'ont pas fourni une vision fertile en valeurs, n'ont pas créé des « formes nouvelles ». À un moment donné, les collaborateurs de « *Punct* » eux-mêmes se sont rendu compte que « la révolution dans le lexique », qu'ils invoquaient, n'équivalait point à « une révolution de la sensibilité » (nº 14).

« Integral »

« Revue de synthèse moderne », « *Integral* » s'intitule aussi « organe du mouvement moderniste de notre pays et de l'étranger », comme il était mentionné sur la couverture des numéros parus entre 1925 et 1928. Ce mensuel avait une rédaction à Bucarest, dont faisaient partie F. Brunea, Ion Călugăru, M. H. Maxy et Ilarie Voronca, et une autre à Paris, repré-

* En français dans le texte.

sentée par B. Fondane et Mattis Teutsch. Par le ferme article-programme, rédigé par Voronca, la revue tient à se détacher catégoriquement du surréalisme, qui n'avait même pas fait son apparition en Roumanie, et qui « par rapport à la richesse d'inédit des courants précédents, ne contenait aucun apport propre ». Qui plus est, le surréalisme était accusé d'être « inférieur au dadaïsme pour ce qui est de la dynamique ». Si « le dadaïsme était viril, le surréalisme ne bouleverse pas (. . .), ne répond pas au rythme du temps ». Mais alors, qu'est-ce qui pourrait, selon Voronca, répondre, dans l'esprit du temps, à « l'appel du siècle intégral »? L'intégralisme, bien sûr, car — disait-il — aujourd'hui « poésie, musique, architecture, peinture,



danse, toutes vont intégralement enlacées vers une gare définitive de construction élevée. » C'est pourquoi, en conclusion, l'auteur d'*Ulysse* s'écriait avec conviction: « L'intégralisme est au rythme de l'époque; l'intégralisme marque le début du style du XXe siècle. » Ce que proposaient, au fond, les intégralistes — dont faisaient partie J. M. Daniel, Tzara, Barbu Florian, Armand Pascal, Alexis Nour, Ernest Cosma, St. Roll — visait à un modernisme syncrétique, dans la même acception presque, que le constructivisme propagé par « *Contimporanul* ». À savoir, une intégration dans le rythme de la civilisation (« Nous vivons définitivement sous une constellation citadine »), « *Integral* » exigeant que « la pensée (novatrice) dépasse la vitesse même ». La revue concevait, d'ailleurs, le mythe de la civilisation moderne comme une réalité universelle. Le traditionalisme était accusé de dédaigner la technique, de ne pas croire à « l'ordre-synthèse, à l'ordre-essence, constructif, classique, intégral » (n° 1). La poésie cultivée par « *Integral* » présente un style télégraphique, précipité, aux images violentes, aux sauts brusques d'un élément à l'autre et à une unité intérieure bouleversée au nom du rythme de l'époque et de la simultanéité. La logique est brisée, la grammaire méprisée, le sentimentalisme discrédité. Les associations doivent être « des

éclairs feuillage dans la nuit », affirmait Voronca dans le nº 2. Une idée chère au dadaïsme, tenant de l'action du courant dans le domaine lyrique, et soutenue également par B. Fondane dans les nºs 13—14: « La poésie doit être humiliée, avant de reprendre sa place dans le chœur. » Les collaborateurs de la revue déclarent leur opposition à l'égard de la réalité en tant que source d'inspiration: « Nous cherchons une représentation plus objective, nullement physique, de notre esprit pur (. . .), une expression plus profonde et hostile à l'évidence matérielle », (I. Călugăru, nº 2), tandis que Voronca évoquait, dans *Pe marginea unui festin* (« En marge d'un festin ») (nº 10), la « poésie pure, conçue en tant que création pure, au-dessus de la raison et de la logique.». Se refusant au surréalisme, les intégralistes ne refusaient pas la collaboration des poètes d'une autre facture, mais dont l'expression fût insolite, moderne, tels que Ion Minulescu, Al. Philippide ou Tudor Arghezi, considéré comme « un forgeron de la parole », en l'honneur duquel on consacra même un numéro (le nº 3) de la revue. B. Fundoianu consacre des pages entières à la poésie moderniste française, à Pierre Reverdy, Max Jacob, Blaise Cendrars, etc. Le nº 8 publie un portrait de Pirandello; pour le nº 12 F. T. Marinetti, avec lequel la revue se reconnaissait des affinités, envoie à la rédaction une lettre ouverte. M. Cosma signait, par ailleurs, dans le nº 5 un article intitulé *Du futurisme à l'intégralisme.* La revue était illustrée par les peintres et dessinateurs M. H. Maxy, Corneliu Mihăilescu, Iosif Iser, Camil Ressu, Irina Codreanu, Victor Brauner, Mattis Teutsch, tout comme par Braque et Miro. Le numéro 2 publie d'enthousiastes commentaires sur Brâncuşi, Cocteau et d'autres. Le sommaire de la plupart des numéros est complété par des notes et des considérations percutantes sur le théâtre, le cinéma, les expositions, les livres et les revues. « *Integral* » aspirait à donner à sa démarche « quelque chose de l'effort des marins de la fin du moyen âge pour découvrir de nouvelles routes vers les Indes. »

« Urmuz »

Geo Bogza ne parvint à faire publier que cinq numéros du mensuel « *Urmuz* », qui empruntait son nom à celui de l'incontestable précurseur de l'avant-gardisme roumain. En Urmuz, qu'il désigne dans l'article-programme *Urmuz* (nº 1) par le seul prénom « El » (« Il, Lui »), Bogza décelait le symbole de la révolte contre « le froid de la banalité et du lieu commun », contre « le faux soleil », en faveur de « toute une acrobatie intellectuelle ». L'auteur insurgé du *Poème invective* de plus tard considère la présence d'Urmuz comme « un fouet qui fustige les consciences », la parole devant devenir désormais, par conséquent, un « spermatozoïde fécond », car ce n'est qu'ainsi qu'on peut « trouver un jour le véritable soleil ». Conçue dans cet esprit, l'éphémère publication rassemblera les signatures d'Ilarie

Voronca, de Tristan Tzara, de Stephan Roll et d'Al. Tudor-Miu. Il y a — soutient la revue — « un grand besoin de mouvement, du plus grand et du plus varié possible. » Ce besoin était proclamé, par le jeune directeur de la publication, avec une telle irrévérence qu'il en venait à considérer l'art comme « le droit suprême de l'artiste de se moquer de n'importe quoi » (*Piatra cubică* — « Le pavé », nº 5). La poésie publiée part du sentiment de claustration pour exiger avec exaspération la négation des valeurs constituées, « de la terre que les clichés ont rendue triviale ». La nouvelle littérature doit tenir compte de « la défloration faite par la phrase impétueuse et virile » (celle d'Urmuz). Le rebelle avant-gardiste est décidé à ne publier un livre que lorsqu'il sera sûr de pouvoir se détacher tout entier de ses pages et se « ruer sur le lecteur et l'étrangler » (*Piatra cubică*, nº 5). Ses compositions lyriques de cette époque ne portent cependant pas les marques d'une telle agressivité. Une psychologie de proscrit, un sentiment de révolte, une attitude de frondeur à l'égard des valeurs consacrées sont aisément décelables dans l'orientation de cette revue. « *Urmuz* » saluait de la sorte « la naissance du constructivisme, du surréalisme et des autres *ismes* dynamiques, nécessaires à notre vie menacée par le gel » (nº 1).

« unu »

Sous la direction de Saşa Pană (et plus tard aussi de Moldov), parut, avec quelques interruptions, d'avril 1928 jusqu'en décembre 1932, à Dorohoi d'abord, puis, à partir de son 9e numéro, à Bucarest, la revue mensuelle « *unu* », portant le sous-titre d'« avant-garde littéraire ». Un *Manifeste* abrupte et télégraphique, signé par Saşa Pană, formulait l'orientation de cette publication dans la voie du renouveau, de l'iconoclasme dadaïste et précisait le credo esthétique et la littérature qu'elle entendait

unu

2 geo bogza
3 gheorghe dinu
4 andré far
5 m. h. maxy
6 michonze
7 saşa pană
8 al.dimitriu-păuşeşti
9 stephan roll
10 ives tanguy
11 a. zaramba
12 geo bogza
13 gheorghe dinu
14 andré far
15 m. h. maxy
16 michonze

servir: « lecteur, déparasite ta cervelle ». Poussé à le faire, le lecteur est ensuite invité à brûler « le papier-détritus des bibliothèques », car celle-ci ne sert plus qu'à « engraisser les rats ». L'art nouveau est autre chose, il exige « rythme » et « vitesse » imprévue. En outre, le *Manifeste* révèle également les idoles auxquelles « *unu* » entendait sacrifier: Tzara l'inventeur du dadaïsme et de l'insurrection de Zurich, Marinetti, l'initiateur du futurisme italien, Breton, le promoteur et le théoricien du surréalisme français, ainsi que les Roumains Arghezi, Vinea et Brâncuşi, dont les œuvres avaient, à l'époque, frappé par leur expression originale. La revue réunissait des personnalités très actives de l'avant-garde, de nuances il est vrai très différentes, mais ayant toutes le culte de l'imagination créatrice dans l'art et du besoin de concret, de la sensation qui « court par devant les états de conscience liquéfiés », comme l'écrivait, à un moment donné, Geo Bogza. Parmi ceux qui y signent fréquemment: Victor Brauner, Saşa Pană, Ion

Călugăru, I. G. Costin, Tristan Tzara, B. Fundoianu, Ilarie Voronca, Ion Vinea, Aurel Zaremba, Moldov, I. Vitner, Al. Dimitriu-Păuşeşti, Stephan Roll, Filip Corsa, Sandu Eliad, Mihail Dan, Virgil Gheorghiu, Filip Bunea, Dan Faur et, naturellement, Geo Bogza avec son incendiaire *Jurnal de sex* (« Journal de sexe ») (« À la base de la poésie se trouve la révolte » — écrivait-il dans *L'exaspération créatrice* (no 33). La publication — qui avait sa propre maison d'édition où publiaient ses membres marquants — parvint à s'attirer aussi la collaboration de quelques avant-gardistes occidentaux notoires, d'Eluard et Aragon jusqu'à Theo van Doesburg et Robert Desnos, de Pierre Reverdy et Chagall jusqu'à Ramon Gomez de la Serna. Par esprit de fronde, « *unu* » fera également paraître un « numéro blanc » et achèvera son apparition par une *Dénonciation* où il est précisé que « ce 50ème numéro ferme le tiroir de l'année cinq (. . .) Pour qu'il demeure jeune, nous l'assassinons aujourd'hui ». Cependant, avant de « s'assassiner », la revue allait consacrer un numéro à Urmuz (« le précurseur ») et publier, sous la signature de M. H. Maxy quelques *Contributions sommaires à la connaissance du mouvement moderne* (nº 33). Une rubrique lyrique intitulée *Anthologie* offrait aux lecteurs des productions considérées illustratives, en quelque sorte, pour le credo de la publication, avec d'évidentes sympathies surréalistes.

« Alge »

C'est sous la direction d'Aureliu Baranga, que paraissait à Bucarest, en 1930, la revue mensuelle « *Alge* »: six numéros en tout, le premier datant du 13 décembre 1930, le dernier, du 5 juillet 1931. Continuatrice spirituelle du groupement de « *unu* », « *Alge* », « revue d'art moderne », allait tomber dans l'excès d'images, cultivant le geste rebelle, le calembour (« Un cercle est un mythe des mathématiques. Un demi-cercle sera un sémite des mathématiques », nº 3) et l'expression violente. On peut se faire une idée de l'esprit frondeur de cette revue d'après son « numéro de Noël », complètement blanc, sauf la mention: « Aujourd'hui, c'est jour de fête / Et « *Alge* » se garde de paraître ! » Les collaborateurs de cette éphémère publication (« Les plus photogéniques » — nous avertit le nº 4 —, qui « élèvent des cailles ») sont: Mattis Teutsch, J. Perahim, Gherasim Luca, Sesto Pals, M. Hubert, Gh. Craşin, D. Amprent, Paul Păun, Costea Sar, auxquels s'ajoutent deux enfants avec des récits « fous » et des dessins, « *Alge* » reprenant ainsi la tradition de « *unu* » qui publiait les étranges improvisations poétiques d'un pensionnaire d'hospice. Attitude appropriée d'ailleurs au programme non conformiste et frondeur succinctement annoncé par le premier numéro de la revue: « Soulignez le sujet d'une ligne et le verbe de deux ». Chaque numéro est annoncé par un dessin représentant une main avec un, deux ou trois doigts levés, selon le cas. La poésie publiée, dépourvue d'originalité, est tributaire aux tendances dadaïstes et surréa-

listes. Pour l'orientation esthétique de la publication les vers de Baranga *(Femur sintetic* — « Fémur synthétique » —, nº 2) ou ceux de Paul Păun *(1001 de nopți* — « 1001 nuits » — ; *Sifonul nu juca bile cu inima lui* — « Le siphon ne jouait pas aux billes avec son cœur » —, nº 5) sont moins représentatifs que ceux de Gherasim Luca, définis par l'absurdité du décor, par l'excès de métaphore, la teinte hallucinatoire et l'obsession érotique: « Les seins de cristal roulent sur la prunelle des yeux » *(Barbară* — « Barbares ») ; « Les patineurs ont écorché la glace des veines / Et le sang parachute fermé / A crié son hymne en arcs-en-ciel » ; « Les chrysanthèmes jaillis de

tes cheveux ont bouleversé la couche de ton âme / Aux voix incendiées » *(Developări* — « Développements »). « Revue dithyrambique », comme elle se caractérisait elle-même dans le numéro 5, « *Alge* » écrivait dans ce même numéro: « Sur la terre piétinée par des pointes rouges, sur la terre à la cervelle éparpillée telles les gouttes de la pensée, sur la terre de l'éponge aux soupirs, un cœur carié d'un plomb minuscule, une tête égarée par la terreur symphonique des aortes de fer dévident lentement le film des rêves passés . . . ». « *Alge* » n'était cependant pas dépourvue de force expressive et les illustrations de Perahim et de Mattis Teutsch ne manquaient pas de nerf.

« Meridian »

Paru à Craiova en deux séries (la première entre 1934 et 1936, la seconde entre 1941 et 1945), le « cahier mensuel de littérature » « *Meridian* » a eu pour coordinateur Tiberiu Iliescu, l'article protestataire *Boxe entre les générations* de Mihai Florida, paru dans le premier numéro ayant en quelque sorte valeur de programme: « La jeunesse accusée de tous les péchés, hantée par tous les défauts, n'a jamais été soutenue par les devanciers (. . .) Lorsqu'elle s'est inclinée, elle a été jetée dans la poussière. Elle

s'est relevée pour vomir de la bave et de la boue. Elle a appris à jurer, car elle rencontrait partout les clochers de la culture (. . .) Elle réagit spontanément car elle a du sens critique. Tout lui semble imparfait, parce qu'elle veut connaître la perfection. » Au long de ses 31 numéros, « *Meridian* » s'est manifestée comme une publication avant-gardiste originale, par son militantisme culturel notamment, par le refus, en général, des actes illogiques et absurdes. Cependant, les poèmes qu'elle publie sont, le plus souvent, dans la première série surtout, médiocres (M. D. Ioanid, Const. I. Manea, I. Mihăescu, Cicerone Theodorescu, Camil Baltazar, T. Scarlat, C. Salcia). La seconde série de la publication s'attire les signatures prestigieuses de Geo Dumitrescu, St. Roll, Al. Balaci, Mihnea Gheorghiu et, de la sorte, la balance des valeurs s'équilibre. En dépit de certaines déclarations, la rupture avec la tradition ne se produit pas effectivement; il s'agit plutôt d'une plaidoirie en faveur d'un art affranchi des conventions, des goûts « dégradés ». Dans le 5ème numéro de la seconde série I. Mihăescu refuse « le mercantilisme du lexique littéraire, la prose pornographique imitative, les divagations dialectales », et il soutient « la décence, la lutte courageuse pour une forme nouvelle, non pas une transposition de la vulgarité littéraire, de la narration de pépinière ». Cette attitude se manifeste surtout dans l'espace accordé au commentaire des livres et des revues. Les différentes publications et les auteurs seront considérés en fonction des (non) affinités. « *Revista Fundaţiilor Regale* » est, par exemple, « une coterie avec reliques et moisissure », tandis que Liviu Rebreanu, avec son roman *Jar* (« Brasier »), « a commencé à tricher avec le talent » (nº 2, seconde série); « Le groupement « *unu* » a la valeur de la plus pure réunion de tempéraments poétiques promus par la culture roumaine » (nº 8). Dans les pages de la revue trouveront, de la sorte, leur place non seulement des affirmations « décentes » (« Seuls les instincts d'art, libérés dans l'homme moderne, donneront un élan nouveau à l'art » — Marcel Iancu, nº 8) mais aussi certaines lignes « indécentes » du journal d'Eugène Ionesco (« Avant d'être célèbre » — c'était en 1934 ! — n.n. — « j'étais quelqu'un de beaucoup plus sympathique et de moins dégoûtant. Je suis devenu d'une insolence formidable, d'une impertinence et d'un cabotinage hors pair. »). Les commentaires des événements socio-politiques, les comptes rendu des livres parus, les discussions sur le mouvement d'idées, sur le phénomène littéraire, théâtral, cinématographique ou artistique sont percutants et rédigés d'une manière personnelle. Revue dont la conception n'a jamais cessé de changer et de mûrir, hostile aux attitudes spirituelles grégaires et rétrogrades, « *Meridian* » illustre en partie, par son évolution, l'évolution même de la formule avant-gardiste.

VLADIMIR UDRESCU

L'avant-garde roumaine aujourd'hui

Aucun des adeptes « historiques » de l'avant-garde, encore présente biographiquement dans les milieux littéraires roumains, n'a beaucoup modifié l'aspect de la littérature roumaine contemporaine et, à une exception ou deux près, tous se sont détachés de ce que signifiait pour eux ce mouvement. Phénomène qui n'a rien d'anormal d'ailleurs, puisque, comme on le sait, l'avant-garde a tendance à devenir classique et bien souvent l'insurgé d'hier se retrouve aujourd'hui à l'Académie. C'est ce qui est arrivé dans leur évolution, aux tenants roumains de l'avant-garde de l'époque 1930—1940. Geo Bogza, l'auteur du scandaleux « *Journal de sexe* », a publié ultérieurement de grandioses reportages dans le goût de E. E. Kisch et a fini par faire une courte prose moraliste dans le genre « tablette ». Aurel Baranga, auteur, vers 1940, de « poèmes de la cruauté » et surréaliste lugubre et plébéien, s'est transformé lentement en un comédiographe à succès énorme, en effaçant complètement de la mémoire esthétique tout ce qui avait été, à ses débuts, « anarchie » juvénile. « L'onirique » Ion Negoiţescu, du « Cercle littéraire » de Sibiu, est devenu critique littéraire impressionniste, tandis que l'anxieux Virgil Teodorescu s'est transformé en poète du sens civique genre Aragon, comme l'a fait aussi, partiellement, Geo Dumitrescu. Des poètes d'avant-garde, actifs sous le rapport de l'innovation littéraire, avec, cependant, d'importantes modifications de style, il ne reste plus que Gellu Naum et C. Nisipeanu, ce qui est trop peu pour jeter un pont historique depuis l'époque où ils ont débuté et l'heure d'aujourd'hui.

Ce « surréalisme » patronné par Saşa Pană, une espèce d'André Salmon de l'avant-garde roumaine, verse par conséquent ses trois vagues successives dans un chapitre sec d'histoire littéraire, sans hérédité du point de vue de la littérature vivante. Même si les hommes ont abandonné « l'esthétique de la jeunesse » leur œuvre n'en existe pas moins, et, éditée comme elle l'a été de 1965 jusqu'à présent, elle a trouvé dans les promotions littéraires plus récentes un écho d'une grande acuité, comme si elle prenait sa source dans l'actualité brûlante. Plus que la présence des auteurs parmi leurs contemporains, ce sont leurs livres « historiques » qui, restitués en des éditions quasicomplètes, ont entretenu un esprit littéraire effervescent. *Poèmes et poésies* (1966), *Prosopoèmes* (1970) de Saşa Pană, *Le banquet d'or* (1968) de Stephan Roll, *La reine des rêves* (1968) de Constantin Nisipeanu, *Orion* (1978) de Geo Bogza et *Les fourrures des océans* (1968) de Virgil Teodorescu sont plutôt l'effort immanent d'une littérature en vue de récupérer son territoire intégral pour une expression totale. Cependant l'avant-garde « historique » roumaine n'est pas faite du seul surréalisme, bien qu'un examen concret démontre que ses adeptes sont numériquement plus importants. Nous avons des expressionnistes épris d'idées insolites, le dadaïsme est, par Tristan Tzara et Marcel Iancu une création roumaine, et

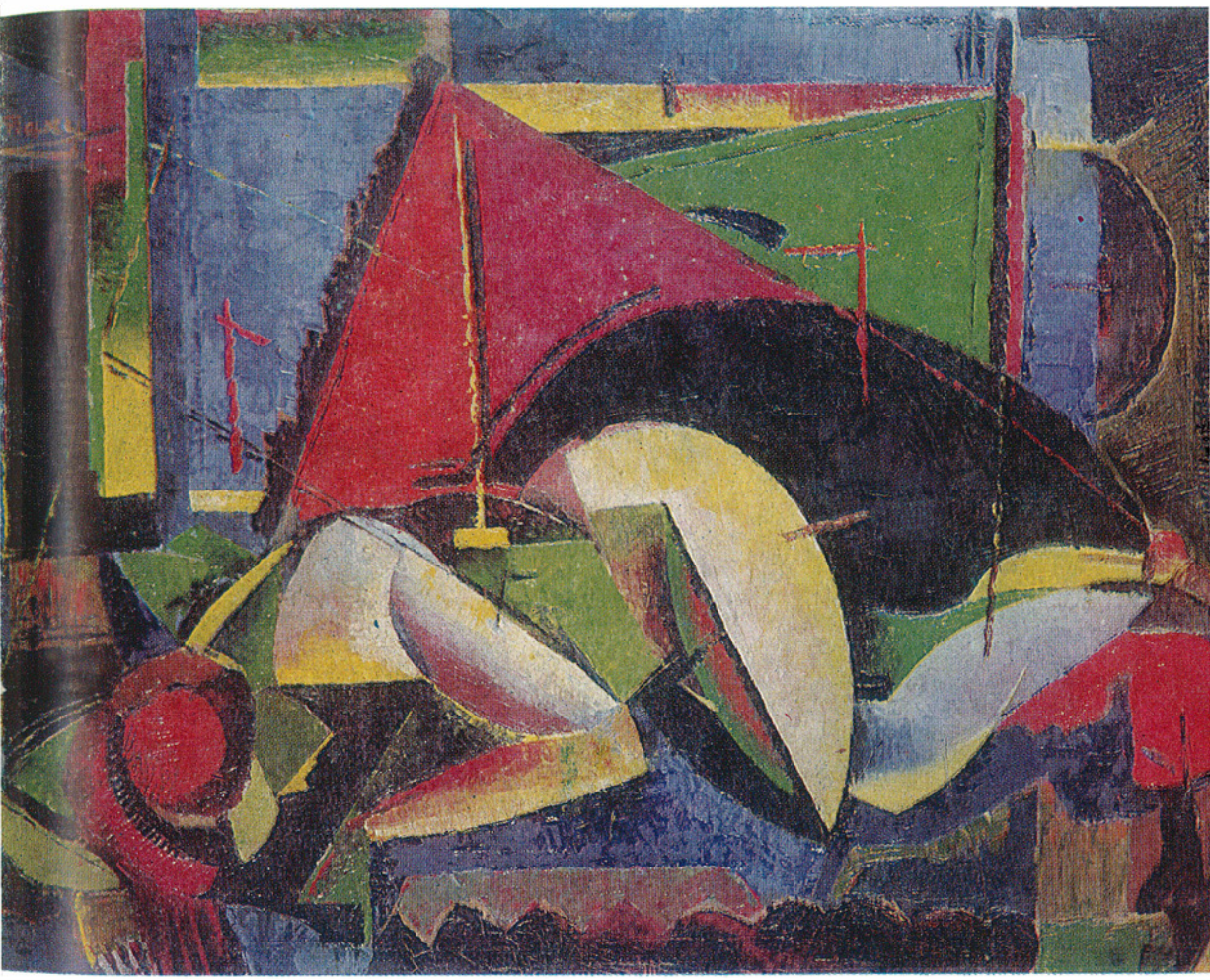
le futurisme a trouvé un écho en Roumanie dès que Marinetti l'a fait exploser à Paris en 1909. Vue de haut et sans parti-pris, la littérature roumaine semble par ses phénomènes insurgés et jusqu'à Al. Macedonski, être descendue bien avant la première guerre mondiale, dans la presse-pirate et dans les revues de quatre ou cinq numéros et même moins. Quoi qu'il en soit, tous ces documents ont été édités, ils sont « contemporains » de l'écrivain d'aujourd'hui qui est pratiquement au courant de l'avant-garde « historique » et qui, par sa culture personnelle, connaît tout ce qui est up-to-date sur le globe. Je n'ai garde d'observer l'intérêt critique qui est, au fond, un stimulant théorique et un instrument philosophique important. Une *Anthologie de la poésie roumaine d'avant-garde* publiée à Milan par Marin Mincu et Marco Cugno n'éteint pas les échos de celle qu'a fait paraître Saşa Pană à Bucarest en 1968, mais la complète ingénieusement à l'aide de programmes et de manifestes théoriques et d'une préface dûment documentée de Marcel Cugno sur le « mouvement roumain d'avant-garde ». À son tour l'ouvrage intitulé *L'Avant-garde poétique roumaine* (1968) est une synthèse courageuse de Ion Pop, et *La littérature roumaine et l'expressionnisme*, un produit de valeur de Ov. S. Crohmălniceanu. Enfin, grâce à Adrian Marino, auteur d'une éminente étude sur l'avant-garde (dans le *Dictionnaire d'idées littéraires*, vol. I, 1970) et collaborateur à diverses publications occidentales spécialisées, la critique roumaine s'occupant de « l'avant-garde » acquiert des dimensions européennes.

Tous ces éléments ne sont pas dépourvus d'importance, car ils dénotent un intérêt persistant envers le domaine de l'avant-garde, et au fond, cultivent l'idée que la littérature n'est pas l'expression directe d'un moment, mais la synthèse d'une tradition dans laquelle entre, d'une manière amorphe, tout ce que l'histoire littéraire a produit jusqu'alors.

Il est résulté de cette relative ébullition, plus intense qu'il n'en ressort du simple tableau bibliographique, une littérature d'aspect composite, où le phénomène de l'avant-garde est représenté d'une manière insolite. Il serait théoriquement impossible, de parler à présent d'un « surréalisme » et d'un « expressionnisme » natifs. Et bien difficile de trouver un « futuriste » à l'état pur. Étant successifs, de pareils phénomènes sont aujourd'hui absorbés simultanément et combinés en des proportions qui échappent à l'analyse, la prépondérance de l'un ou de l'autre n'ayant plus de sens. Aussi est-il beaucoup plus indiqué de voir dans telle ou telle production littéraire d'aujourd'hui des traits surréalistes, des accents futuristes, des traces d'expressionnisme et rien de plus, et il ne reste à concéder que toutes les « avant-gardes » historiques ont fini de jouer leur rôle historique proprement dit pour se métamorphoser en processus esthétiques secondaires.

De pareilles combinaisons des diverses avant-gardes de l'entre-deux-guerres ont donné naissance, dans la littérature roumaine, à des phénomènes et à des styles « impurs » par rapport au courant initial proprement dit, à ranger, au fond, dans la catégorie des productions baroques, anormales par rapport à la règle littéraire, inventives d'une manière inconséquente et contradictoire, voire hérétique en comparaison avec le prototype histo-

M. H. MAXY:
Femme couchée



AI. PHOEBUS :
Portrait d'un ouvrier

rique. Si certains traits isolés sont détectables, il faut cependant observer que bien que le critique décèle chez tel ou tel poète une période « surréaliste », son œuvre, envisagée comme un tout, ne retient pas ce qualificatif générique. Un poète est « expressionniste » dans un volume ou dans une poésie ; ailleurs, sa technique est tout autre.

Un autre est « surréaliste » à partir d'Urmuz et cultive « l'humour absurde », un autre encore fait de la poésie surréaliste dans le goût d'Éluard. Ces productions n'ont de commun que l'air frondeur du langage. Ainsi donc, les expériences d'avant-garde sont dans la vaste littérature d'aujourd'hui uniques et temporaires. C'est dans une classe soi-disant « néo-surréaliste » qu'entre Virgil Mazilescu (né en 1942), auteur des recueils à contenu discursif et à syntaxe amorphe: *Fragments de la région d'autrefois* (1970) et *Il n'y aura pas de bruit ce sera le soir* (1979). Le poète se fonde dans sa grammaire lyrique sur la juxtaposition et déduit sa poésie de l'associativité arbitraire, en sublimant le langage jusqu'à le rendre elliptique, comme par exemple: « dans le blé d'après l'assaut immanuel tu passes plus heureux que moi par tous les marchés de la destruction très pauvre et sans te souvenir et rusé aux aguets sur les traces des grands anges chanteurs d'autrefois. » En rompant avec le réel direct, l'esprit déduit de l'arbitraire un réel « magique », conception surréaliste, mais de formule non onirique, puisque la magie provient du langage et pas de la vision. Le paysage, si paysage il y a, paraît un artifice de laboratoire linguistique et non pas un rêve énergétique. L'idée de révéler « des fragments de la région d'autrefois » relève d'ailleurs du pur surréalisme, dans l'esprit de Breton qui exhortait à la technique de savoir « lire en soi-même ». Une pareille autopsie suppose la représentation de l'homme sous la forme d'un texte occulte, révélable au moyen de techniques étrangères à la raison.

« Le moi immanent » qui échappe « au diurne » (le surréalisme aimait le romantisme allemand et se serait extasié sur Caïus) donne l'aspect discursif de la poésie de Sorin Mărculescu du *Livre des monts* (1967) et de *La place du noyau* (1973). Bien que l'aspect de frénésie vitaliste, comme chez un Walt Whitman plus hymnique, soit frappant, la poésie de cet auteur provient de l'idée surréaliste de révéler la pensée parlée et, par là, le dernier fondement anthropologique du côté métaphysique, le moi irréductible. Dans l'esprit du surréalisme, sa poésie est un soliloque, à l'aspect de « mythe collectif » faisant de son « discours » un réel parallèle au discours originaire. Issu des nébuleuses initiales de la matière, son monde, en création et en destruction perpétuelles et faisant de la métamorphose l'unique idée de stabilité, est surréaliste en cela qu'il admet des combinaisons élémentaires infinies selon une logique de « l'incidentel », qui engendre la poésie.

La poésie d'image surréaliste (comme si elle était peinte par Piromanasvili) de Ion Gheorghe (celle de *Zoosophie*, 1967) poète expressionniste au fond, ultérieurement désireux de trouver des Panthéons archaïques, investigue par le langage « le pays originaire » qui est, sur les traces de C. G. Jung, le total des représentations collectives sur l'origine. Étant donné

que le langage est un produit collectif et qu'il est on ne peut plus indiqué de l'utiliser comme preuve, il en résulte que le poète a bien raisonné en faisant du surréalisme involontaire, sur la ligne d'un absurde folklorique, et sur celle de terribles et ténébreuses visions. Tout est mythologique sur un mode créateur de prototypes, et le poète évoque Neicanime, saint Sauterelle, saint Caloie, avec une imagination qui aurait plu aux surréalistes, comme d'ailleurs les vers dénués de sens, incantation folklorique au fond: elem / melem / bus / œuf sans pareil sans jaune. De ce langage liquide qui se verse dans des vases nouveaux et prend leur forme, est sorti un immense bestiaire terrifiant, comprenant le Cygne, la Licorne de Dorna, la Grue etc.

Bien que paraissant venir d'un rêve terrible, ces mondes ne résultent que du langage et sont au fond une création futile puisque lexicale. Dans *Au bord du Styx* (1968) et dans *La clef des songes* (1968) Leonid Dimov fait une poésie éminente, véritablement surréaliste, dans la note onirique. Chez lui, le rêve est une forme de révélation létale, l'expression d'une angoisse, la forme irréductible permettant de comprendre le réel dans ce qu'il a d'immanent. L'esprit sort directement du milieu et se « sublimise » en ce réel amorphe, métaphysique et informel, dont la loi est la métamorphose. Le poète compose des non-compositions, il voit « les belettes grimper sur des candélabres » et il flotte « hissé au-dessus des touffes à travers le mince brouillard », ses bras se terminant par une lampe.

Sans prendre la suite de Leonid Dimov, Emil Brumaru *(Le placard amoureux*, 1980) et Dan Mutaşcu *(Le miroir de Cagliostro*, 1972) imaginent d'étranges mondes de rêves, ayant chez le premier un air franciscain et coloriste dans le goût de Chagall et chez le second un air d'initié en fait de doctrines occultes et qui n'est qu'une création artificielle de moment. Les rares traces de surréalisme, détectables après maintes expertises soignées dans les productions de Platon Pardău *(Les oiseaux arrivent la nuit* (1968), avec leur folklore onirique, dans celles de V. Gorunescu *(Apocatase)*, (1968), un futuriste incohérent et euphorique, dans celles d'Adi Cusin *(L'Ombre des ponts*, 1970), dans celles de Ion Nicolescu *(Ironiques*, 1970), et de Dumitru M. Ion (en prose surtout) — représentent des accents divers et au fond fortuits, car l'ironie, le folklore étrange et l'incohérence ne sont pas des créations de surréalisme, mais sont le fait d'un esprit inventif qui accessoirement rencontre ces accents-là. Irréductible à l'influence de Lucian Blaga, qui a chanté les louanges des forces élémentaires du village dans ce qu'elles ont de cosmique et d'originaire, l'expressionnisme roumain d'aujourd'hui provient cependant en une bonne mesure de là. Bien que le nombre des disciples de Blaga soit important, peu nombreux sont ceux d'entre eux à voir en lui l'expressionniste dramatique et le tragique instinctif. Pourtant, le « blagianisme » a trouvé en Ioan Alexandru le canal lyrique indiqué. Le poète chante la complicité de sang avec ses ancêtres, dramatiquement réfléchie dans son moi lyrique, et sa joie en est aussi profonde que frénétique. Juvénile dans *Comment vous dire* le poète approfondit ses visions jusqu'à voir dans les *Hymnes à la Transylvanie*

une histoire de la cruauté, mise en marche par l'idée du sacrifice d'un exposant (représentation expressionniste) et de la sublimation du moi en une collectivité anonyme, dionysiaque, comme chez les expressionnistes.

Le moi anonyme porté à une proportion cosmique, c'est l'idée de Ion Gheorghe du *Cavalier thrace* (1969), et de *Dacia Feniks* (1978). Maintenant le poète n'évoque plus le folklore et le prototype de l'humanité, mais descend vers les « sources-mères », en cherchant à voir dans les éléments d'énormes mythes de la matière: *l'air, la forêt, le vent.* L'imagination mythologique apocryphe se retrouve, après Ion Gheorghe, chez Gheorghe Istrate *(Runes,* 1980), un lyrique d'une grande inventivité visionnaire, surtout du côté de la matière concrète. Chez lui, l'univers prend de terribles aspects putrides et son éternelle fermentation s'exerce dans la direction des matières développées. Le jour est « de vase », le ciel est boueux, l'air pourri les lumières fermentent, la « pourpre du sommeil crève ». Le poète se montre très ingénieux dans sa mythologie archaïque. Il évoque la grotte originaire, le-Plus-Grand-Régnant sur les Sombres-Sources, « Celui-qui-veille » et la Bête assassine qui n'est rien d'autre que la mort. Le Serpent-Père semble un être cosmogonique primitif. L'origine n'est plus à chercher, en ce qui concerne ce poète, chez Lucian Blaga ou chez Tudor Arghezi, de la poésie de germination limoneuse et de l'expressivité sans préjugé desquels le poète des *Runes* a déduit une composition ténébreuse et une anxiété cosmique propres à l'expressionnisme. Avec peu de représentants (dont la plupart appartiennent à la génération montante) l'expressionnisme roumain est néanmoins un phénomène stable et persistant, plus durable que le surréalisme dont « l'internationalisme » se suffoque ici dans une littérature qui a toujours exalté l'origine et la nature.

Mais la véritable avant-garde n'est pas là, dans ces insurrections polies par le temps, que seul l'intuition poétique ressuscitent pour un instant. Les véritables écrivains d'avant-garde sont ces solitaires qui expérimentent, qui travaillent par des voies inédites sur le langage, dans un esprit qui n'est pas nouveau, car il provient du baroque et, plus récemment, de tel ou tel novateur historique d'avant-garde. Avec cinq ou six de ceux-ci, et en leur adjoignant quelques auteurs de textes (Gh. Crăciun ou Gh. Iova), ainsi que l'ingénieux Dan Culcer, nous pouvons dénombrer un grupe « d'expérimenteurs », hétérogène mais d'amplitude européenne.

L'ainsi-dite poésie du *nonsense,* produite par Eduard Lear et Lewis Carrol, et traduite en roumain par C. Abăluță, a trouvé en Roumanie un terrain propice. Au sein d'une littérature commençant par les allégories du bestiaire de Dimitrie Cantemir dans son *Histoire hiéroglyphique* (XVIIIe siècle), ayant vers 1870 un « absurdiste » avant la lettre dans Mihail Zamfirescu, ainsi que, plus tard, les inventeurs du dadaïsme, la poésie du non-sens et des langues utopiques ne pouvait pas ne pas trouver de congénères. Un précurseur existe dans « la langue léoparde » inventée par Virgil Teodorescu dans *La Provocation* (1946), idiome de fantaisie, mêlant un anglais inventé à une fictive langue romane, déchiffrable en apparence. Mais le sens y est inexistant, et l'unique support d'une pareille langue

est le surréalisme, car du moment que « le langage » désigne un « réel », une fiction linguistique a sa « réalité » initiale, mais que nous ne connaissons pas.

Utopique aussi s'avère la langue de l'ange « descendu de l'autel » dans une poésie de Matei Gavril *(Chanson de lyre, Pure,* 1971) avec cette différence que le poète se trouve là encore sur un territoire vraisemblable.

Dans *Éléments de poésie concrète* (de *La Patrie de la liberté,* 1979) les mécanismes expérimentaux deviennent plus nombreux. L'effet en est plutôt musical, du fait qu'il dérive de l'euphonie commune de l'alitération, mais il comprend aussi l'idée d'un monde réel, monotone, et de la langue en tant que système phonique de famille. Une partie d'échecs, vue comme idéogramme aligne sur quatre rangées une symétrie double, pièces du jeu d'échecs, posées face à face. Enfin, *Automne,* « un poème visuel », pose « une volée de grues » en ligne continue, brisée au milieu, sous la forme de l'escadrille d'oiseau dans les nues. De pareilles expériences, qui relèvent un peu chez Matei Gavril, de la manie, indiquent au fond une pensée d'avant-garde qui pose à la base de la littérature le principe même de la négation. L'œuvre est constructive par destruction.

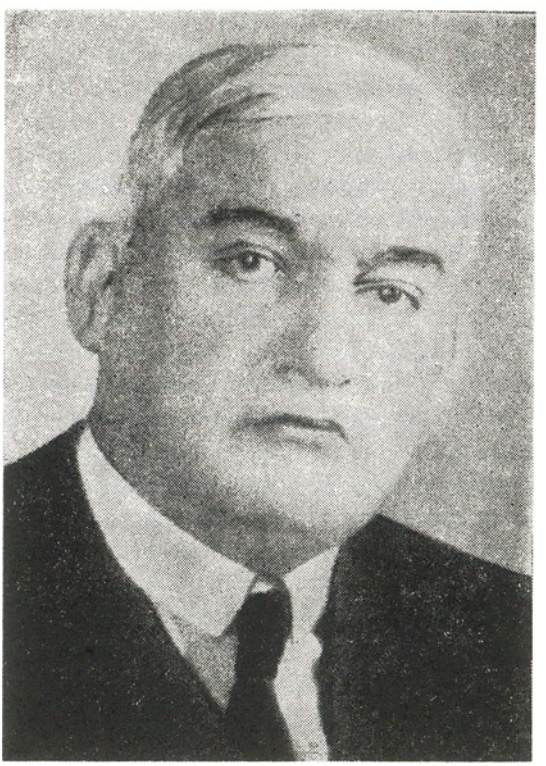
C'est d'une manière assez différente que Nina Cassian a composé son idiome de fiction, appelée « la langue spargue ». Chez elle, ce n'est pas l'invention provenant de fragments connus (comme chez Virgil Teodorescu) ou incontrôlables (comme chez Matei Gavril) qui réside à la base de l'effet musical engendré par les syllabes. La poétesse a sélectionné des espèces mécaniques, comme la ballade, le sonnet, le chant funèbre et la malédiction, au fond monotones en ce qui concerne le rythme et la sonorité, et monocordes sous le rapport de la suggestion.

La norme intelligible immanente est demeurée, la matière est devenue obscure, ce qui ne signifie pas qu'elle ait disparu. Une « ballade », dans son style sautillant et aux syllabes sifflantes et grossières, est cependant pondérable. Le sonnet retient le mouvement mécanique de *boîte à musique* où les rimes entrent régulièrement l'une dans l'autre, comme les dents d'un agrégat parfait et utopique.

D'autres expériences encore ont été tentées et il est certain que l'idée de littérature gagne en extension par de pareilles bizarreries en apparence anormales. Et c'est tout naturel, car voir dans la littérature une entité immobile serait une négation de processus même, vivant et réel d'où elle jaillit. Sans être valable par elle-même, l'avant-garde est un phénomène obligatoire dans une littérature en mouvement, car elle représente l'instant de la négation, elle est l'antithèse qui entretient et stimule la marche en avant, sans l'énergie de laquelle l'univers serait un chœur à l'unisson.

ARTUR SILVESTRI

Centenaire Eugen Lovinescu



Eugen Lovinescu, celui qui allait devenir l'un des critiques littéraires roumains les plus importants, est né le 31 octobre 1881, à Fălticeni, petite ville du Nord-Est de la Roumanie ; il était le quatrième des sept fils du professeur d'histoire Vasile Lovinescu et de Profira Manoliu, fille de prêtre, tous deux descendants d'anciennes familles de riches paysans moldaves. Après des études universitaires à Iaşi et à Bucarest, il parfait sa formation à Paris, où il obtient le doctorat d'État avec la thèse *Jean-Jacques Weiss et son œuvre littéraire*, préfacée par Émile Faguet et une seconde, supplémentaire, *Les voyageurs français en Grèce au XIXe siècle*, préfacée par Gustave Fougères,

publiées à Paris en 1909. Mais ses débuts de critique sont bien antérieurs à son départ pour la France, car il avait déjà publié de nombreux feuilletons pour différentes publications, tel que « *Epoca* », « *Convorbiri literare* », « *Noua revistă română* » qu'il rassembla partiellement par la suite dans les deux tomes intitulés *Paşi pe nisip* (« Pas sur le sable », 1906) parus avant les 10 tomes de ses *Critiques* (1909—1923). Le maître spirituel de E. Lovinescu est, au début, Titu Maiorescu, l'infatigable promoteur de valeurs esthétiques et l'animateur de la société culturelle « Junimea » ; ce n'est donc pas un hasard si la dernière période de la critique lovinescienne est marquée une fois de plus par l'influence de Titu Maiorescu, visible dans des ouvrages concernant la « Junimea » et son mentor: *T. Maiorescu; T. Maiorescu şi posteritatea lui critică* (« Titu Maiorescu et sa postérité critique ») ; *T. Maiorescu şi contemporanii lui* (« Titu Maiorescu et ses contemporains ») ; *Antologia ideologiei junimiste* (« Anthologie de l'idéologie junimiste »), parus de 1940 à 1943, année de la mort de Lovinescu. Dans des circonstances difficiles, quand le critère de la valeur esthétique, affirmé autrefois par Maiorescu, était attaqué par des idéologues fascistes ou sympathisants fascistes, Lovinescu, démocrate authentique et militant pour l'idée de l'art authentique, a trouvé chez Maiorescu une alliance spirituelle et un principe d'autorité qu'il a résolument opposé à la confusion du temps. Adepte conséquent de l'autonomie esthétique, l'auteur des *Critice* n'en a pourtant jamais fait un dogme ; chez Lovinescu, le démocratisme indiscutable a toujours fait corp commun avec le patriotisme, non seulement du fait qu'il l'a mis pendant toute sa vie fidèlement au service de la littérature roumaine en encourageant les talents pour leur permettre de créer les chefs-d'œuvre qu'il attendait avec ardeur et confiance mais, comme en témoignent aussi des écrits à caractère civique déclaré, du type de ceux rassemblés dans les recueils *Pagini de război* (« Pages de guerre », 1918) et *In cumpăna vremii* (« Temps d'épreuves », 1919), où il plaide pour « la réalisation des nobles aspirations patriotiques » qui ont « priorité » au courant de l'histoire, il exalte l'esprit de « la tradition héroïque » et met en évidence le fait que les « fondateurs de notre renaissance » (Vasile Alecsandri, Mihail Kogălniceanu, Nicolae Bălcescu, Ion Eliade Rădulescu, Ion Ghica) n'ont pas cultivé dans leurs écrits « un art limité aux sonorités des mots, qu'ils ont jeté une semence féconde dans les sillons de la patrie ». Du haut de cette position, Lovinescu loue Nicolae Iorga, son adversaire déclaré en ce qui concerne les problèmes esthétiques, pour son « messianisme », et se solidarise avec lui, persuadé que « rien ne saurait être plus légitime et plus sacré que le désir d'un peuple de vivre uni au-dedans de ses limites ethniques ». Il est cependant évident que Lovinescu, de même que son prédécesseur, Maiorescu, ne confondra jamais la littérature authentique, valable du point de vue

esthétique, avec le sous-produit littéraire, même issu d'élans généreux, car une littérature insuffisante sous le rapport artistique est insuffisante sous le rapport civique.

Après la première guerre mondiale l'activité de critique, doublé de celle d'historien littéraire (monographies du poète Grigore Alexandrescu et du nouvelliste Costache Negruzzi, suivies, en 1921, par une autre monographie de l'animateur culturel Gheorghe Asachi) est continuée par Lovinescu à un degré plus élevé. En 1919 il fonde la revue et le cénacle « *Sburătorul* », qui lui assurent, peu à peu, le statut d'un véritable chef d'école. Influencé, pendant les vingt premières années du siècle, par la critique impressionniste française (Lemaître, Anatole France, Émile Faguet), il devient du coup le promoteur le plus fervent de ce qui a été dénommé par un terme générique « modernisme » qu'il adopte comme critère des valeurs esthétiques; il s'agit d'encourager une certaine littérature sensible surtout au progrès de la civilisation citadine et de ses valeurs. En poésie Lovinescu préconise « l'intellectualité de l'expression », pour la prose il encourage le roman objectif; il considère, en général, que le sens de l'évolution de la littérature est du rural vers le citadin, sous l'aspect des préférences thématiques, et du subjectif vers l'objectif, sous le rapport stylistique. Le lyrisme et la rhétorique romantiques lui semblent des étapes dépassées.

Le modernisme lovinescien trouvait son support théorique dans ce que le critique a désigné par la loi du « synchronisme » et qui comprend, selon sa propre définition, « l'action d'uniformisation que le temps exerce sur la vie sociale et culturelle des différents peuples liés entre eux par une interdépendance matérielle et morale ». Autrement dit, le synchronisme est « l'esprit du siècle » — le « saeculum » de Tacite — ou « une totalité faite de conditions représentant la vie de l'humanité », ce qui explique les similitudes, les influences d'un peuple à l'autre, surtout à l'époque moderne, où les idées circulent şi rapidement et si intensément. Les influences partiraient des peuples dont la culture est riche vers ceux qui supportent, inévitablement, leur fascination — idée qu'il avoue avoir empruntée à G. Tarde qui, dans *Les lois de l'imitation* (1890) proposait comme base de l'évolution sociale le phénomène de l'imitation. La civilisation et implicitement la culture se développeraient en se fondant sur les principes de « la simulation » et de « la stimulation », ou en partant de l'imitation pure vers la mise en fonction des factures latents qui existent dans toute culture spécifique, ce qu'avait d'ailleurs soutenu aussi Pompiliu Eliade en 1898 à la Sorbone, dans sa thèse de doctorat qui traitait *De l'influence française sur l'esprit public en Roumanie*. Du même type que celle d'Eliade, l'argumentation de Lovinescu est pourtant plus pénétrante et, par l'éclat de l'expression, plus éloquente. La théorie n'est cependant

est le surréalisme, car du moment que « le langage » désigne un « réel », une fiction linguistique a sa « réalité » initiale, mais que nous ne connaissons pas.

Utopique aussi s'avère la langue de l'ange « descendu de l'autel » dans une poésie de Matei Gavril *(Chanson de lyre, Pure,* 1971) avec cette différence que le poète se trouve là encore sur un territoire vraisemblable.

Dans *Éléments de poésie concrète* (de *La Patrie de la liberté,* 1979) les mécanismes expérimentaux deviennent plus nombreux. L'effet en est plutôt musical, du fait qu'il dérive de l'euphonie commune de l'alitération, mais il comprend aussi l'idée d'un monde réel, monotone, et de la langue en tant que système phonique de famille. Une partie d'échecs, vue comme idéogramme aligne sur quatre rangées une symétrie double, pièces du jeu d'échecs, posées face à face. Enfin, *Automne,* « un poème visuel », pose « une volée de grues » en ligne continue, brisée au milieu, sous la forme de l'escadrille d'oiseau dans les nues. De pareilles expériences, qui relèvent un peu chez Matei Gavril, de la manie, indiquent au fond une pensée d'avant-garde qui pose à la base de la littérature le principe même de la négation. L'œuvre est constructive par destruction.

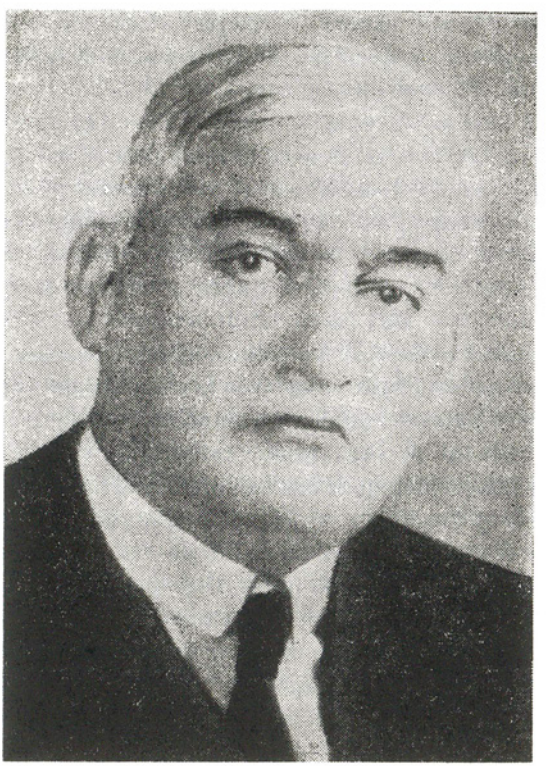
C'est d'une manière assez différente que Nina Cassian a composé son idiome de fiction, appelée « la langue spargue ». Chez elle, ce n'est pas l'invention provenant de fragments connus (comme chez Virgil Teodorescu) ou incontrôlables (comme chez Matei Gavril) qui réside à la base de l'effet musical engendré par les syllabes. La poétesse a sélectionné des espèces mécaniques, comme la ballade, le sonnet, le chant funèbre et la malédiction, au fond monotones en ce qui concerne le rythme et la sonorité, et monocordes sous le rapport de la suggestion.

La norme intelligible immanente est demeurée, la matière est devenue obscure, ce qui ne signifie pas qu'elle ait disparu. Une « ballade », dans son style sautillant et aux syllabes sifflantes et grossières, est cependant pondérable. Le sonnet retient le mouvement mécanique de *boîte à musique* où les rimes entrent régulièrement l'une dans l'autre, comme les dents d'un agrégat parfait et utopique.

D'autres expériences encore ont été tentées et il est certain que l'idée de littérature gagne en extension par de pareilles bizarreries en apparence anormales. Et c'est tout naturel, car voir dans la littérature une entité immobile serait une négation de processus même, vivant et réel d'où elle jaillit. Sans être valable par elle-même, l'avant-garde est un phénomène obligatoire dans une littérature en mouvement, car elle représente l'instant de la négation, elle est l'antithèse qui entretient et stimule la marche en avant, sans l'énergie de laquelle l'univers serait un chœur à l'unisson.

ARTUR SILVESTRI

Centenaire Eugen Lovinescu



Eugen Lovinescu, celui qui allait devenir l'un des critiques littéraires roumains les plus importants, est né le 31 octobre 1881, à Fălticeni, petite ville du Nord-Est de la Roumanie ; il était le quatrième des sept fils du professeur d'histoire Vasile Lovinescu et de Profira Manoliu, fille de prêtre, tous deux descendants d'anciennes familles de riches paysans moldaves. Après des études universitaires à Iaşi et à Bucarest, il parfait sa formation à Paris, où il obtient le doctorat d'État avec la thèse *Jean-Jacques Weiss et son œuvre littéraire*, préfacée par Émile Faguet et une seconde, supplémentaire, *Les voyageurs français en Grèce au XIXe siècle*, préfacée par Gustave Fougères,

publiées à Paris en 1909. Mais ses débuts de critique sont bien antérieurs à son départ pour la France, car il avait déjà publié de nombreux feuilletons pour différentes publications, tel que « *Epoca* », « *Convorbiri literare* », « *Noua revistă română* » qu'il rassembla partiellement par la suite dans les deux tomes intitulés *Paşi pe nisip* (« Pas sur le sable », 1906) parus avant les 10 tomes de ses *Critiques* (1909—1923). Le maître spirituel de E. Lovinescu est, au début, Titu Maiorescu, l'infatigable promoteur de valeurs esthétiques et l'animateur de la société culturelle « Junimea »; ce n'est donc pas un hasard si la dernière période de la critique lovinescienne est marquée une fois de plus par l'influence de Titu Maiorescu, visible dans des ouvrages concernant la « Junimea » et son mentor: *T. Maiorescu; T. Maiorescu şi posteritatea lui critică* (« Titu Maiorescu et sa postérité critique »); *T. Maiorescu şi contemporanii lui* (« Titu Maiorescu et ses contemporains »); *Antologia ideologiei junimiste* (« Anthologie de l'idéologie junimiste »), parus de 1940 à 1943, année de la mort de Lovinescu. Dans des circonstances difficiles, quand le critère de la valeur esthétique, affirmé autrefois par Maiorescu, était attaqué par des idéologues fascistes ou sympathisants fascistes, Lovinescu, démocrate authentique et militant pour l'idée de l'art authentique, a trouvé chez Maiorescu une alliance spirituelle et un principe d'autorité qu'il a résolument opposé à la confusion du temps. Adepte conséquent de l'autonomie esthétique, l'auteur des *Critice* n'en a pourtant jamais fait un dogme; chez Lovinescu, le démocratisme indiscutable a toujours fait corp commun avec le patriotisme, non seulement du fait qu'il l'a mis pendant toute sa vie fidèlement au service de la littérature roumaine en encourageant les talents pour leur permettre de créer les chefs-d'œuvre qu'il attendait avec ardeur et confiance mais, comme en témoignent aussi des écrits à caractère civique déclaré, du type de ceux rassemblés dans les recueils *Pagini de război* (« Pages de guerre », 1918) et *In cumpăna vremii* (« Temps d'épreuves », 1919), où il plaide pour « la réalisation des nobles aspirations patriotiques » qui ont « priorité » au courant de l'histoire, il exalte l'esprit de « la tradition héroïque » et met en évidence le fait que les « fondateurs de notre renaissance » (Vasile Alecsandri, Mihail Kogălniceanu, Nicolae Bălcescu, Ion Eliade Rădulescu, Ion Ghica) n'ont pas cultivé dans leurs écrits « un art limité aux sonorités des mots, qu'ils ont jeté une semence féconde dans les sillons de la patrie ». Du haut de cette position, Lovinescu loue Nicolae Iorga, son adversaire déclaré en ce qui concerne les problèmes esthétiques, pour son « messianisme », et se solidarise avec lui, persuadé que « rien ne saurait être plus légitime et plus sacré que le désir d'un peuple de vivre uni au-dedans de ses limites ethniques ». Il est cependant évident que Lovinescu, de même que son prédécesseur, Maiorescu, ne confondra jamais la littérature authentique, valable du point de vue

esthétique, avec le sous-produit littéraire, même issu d'élans généreux, car une littérature insuffisante sous le rapport artistique est insuffisante sous le rapport civique.

Après la première guerre mondiale l'activité de critique, doublé de celle d'historien littéraire (monographies du poète Grigore Alexandrescu et du nouvelliste Costache Negruzzi, suivies, en 1921, par une autre monographie de l'animateur culturel Gheorghe Asachi) est continuée par Lovinescu à un degré plus élevé. En 1919 il fonde la revue et le cénacle « *Sburătorul* », qui lui assurent, peu à peu, le statut d'un véritable chef d'école. Influencé, pendant les vingt premières années du siècle, par la critique impressionniste française (Lemaître, Anatole France, Émile Faguet), il devient du coup le promoteur le plus fervent de ce qui a été dénommé par un terme générique « modernisme » qu'il adopte comme critère des valeurs esthétiques; il s'agit d'encourager une certaine littérature sensible surtout au progrès de la civilisation citadine et de ses valeurs. En poésie Lovinescu préconise « l'intellectualité de l'expression », pour la prose il encourage le roman objectif; il considère, en général, que le sens de l'évolution de la littérature est du rural vers le citadin, sous l'aspect des préférences thématiques, et du subjectif vers l'objectif, sous le rapport stylistique. Le lyrisme et la rhétorique romantiques lui semblent des étapes dépassées.

Le modernisme lovinescien trouvait son support théorique dans ce que le critique a désigné par la loi du « synchronisme » et qui comprend, selon sa propre définition, « l'action d'uniformisation que le temps exerce sur la vie sociale et culturelle des différents peuples liés entre eux par une interdépendance matérielle et morale ». Autrement dit, le synchronisme est « l'esprit du siècle » — le « saeculum » de Tacite — ou « une totalité faite de conditions représentant la vie de l'humanité », ce qui explique les similitudes, les influences d'un peuple à l'autre, surtout à l'époque moderne, où les idées circulent şi rapidement et si intensément. Les influences partiraient des peuples dont la culture est riche vers ceux qui supportent, inévitablement, leur fascination — idée qu'il avoue avoir empruntée à G. Tarde qui, dans *Les lois de l'imitation* (1890) proposait comme base de l'évolution sociale le phénomène de l'imitation. La civilisation et implicitement la culture se développeraient en se fondant sur les principes de « la simulation » et de « la stimulation », ou en partant de l'imitation pure vers la mise en fonction des factures latents qui existent dans toute culture spécifique, ce qu'avait d'ailleurs soutenu aussi Pompiliu Eliade en 1898 à la Sorbone, dans sa thèse de doctorat qui traitait *De l'influence française sur l'esprit public en Roumanie.* Du même type que celle d'Eliade, l'argumentation de Lovinescu est pourtant plus pénétrante et, par l'éclat de l'expression, plus éloquente. La théorie n'est cependant

pas infaillible car toute culture, de même que la vie sociale dans son ensemble, a la tradition comme stimulus et ferment essentiel, les nécessités propres et non l'imitation, se développant verticalement et non par la voie des alluvions extérieures — réelles, mais non déterminées.

Il est bon d'ajouter immédiatement après le concept de « synchronisme » celui de « différenciation », sans lequel la compréhension du système critique lovinescien serait incomplète et engendrerait des erreurs. Ce deuxième concept, complémentaire, qui envisage la littérature à travers le prisme axiologique, statue, comme condition essentielle, l'originalité, la contribution spécifique, sans laquelle il n'est pas d'homologation pour une œuvre. Pour la première fois, les deux notions citées sont appliquées, non pas à la lettre, mais dans leur esprit, dans *Istoria civilizaţiei române moderne* (« Histoire de la civilisation roumaine moderne », 1924—1925) où, à l'encontre de la thèse maioresciennе des « formes sans fond » — qui eût freiné l'évolution de la société roumaine — Lovinescu apprécie le rôle positif, de stimulant énergique, des formes nouvelles introduites dans la réalité roumaine par l'action de la génération de 1848. Ce que nous croyons devoir retenir dans la théorie du synchronisme — tout en ignorant certaines affirmations prises pour des vérités absolues et qui se sont reflétées dans la compréhension insuffisante d'auteurs fondamentaux tels que Mihail Sadoveanu ou Octavian Goga, qui ne répondaient pas au critère du synchronisme et en revanche dans la surestimation d'écrivains « citadinisants » mineurs — c'est la nécessité constante de mettre la civilisation et la culture nationales au niveau de l'« l'esprit européen » et des conquêtes les plus récentes dans n'importe quel domaine.

La théorie lovinescienne des « mutations des valeurs esthétiques », émise en 1929 et contenue dans le tome IV de *L'histoire de la littérature roumaine contemporaine* comme une « conclusion de l'impossibilité d'une esthétique scientifique », dont le point de départ se trouve dans le livre du biologiste Hugo de Vries, *Mutationstheorie* (1903), basé sur l'observation du monde des plantes, a des fondements moins solides. Ayant admis que les valeurs esthétiques sont le produit d'une époque donnée, Lovinescu soutient qu'elles périssent où perdent de leur substance quand disparaît l'époque qui les a engendrées. En partant de telles idées, le critique parvient, inévitablement, à des appréciations erronées au sujet, par exemple, du grand dramaturge et prosateur I. L. Caragiale, qui ne correspondrait plus à la sensibilité de l'époque (post-caragialienne, évidemment), prétendant que la typologie et les situations de cette œuvre « sont périmées », « n'intéressent plus personne ».

Les quatre tomes de *Mémoires* écrits de 1916 à 1941 sont pourtant remarquables, par l'art du portrait, par la finesse de l'ironie, car y sont évoqués, au cours de scènes et dans des situations mémorables, nombre d'écrivains

roumains de l'époque, anciennes connaissances pour la plupart du chef du cénacle « Sburătorul », dont la personnalité est étroitement liée au destin d'un grand nombre de poètes, de prosateurs et de critiques que sa rare générosité a encouragés avec une exigence opportune, parmi lesquels nous citons Tudor Arghezi, Ion Barbu, Hortensia Papadat-Bengescu, Liviu Rebreanu, Camil Petrescu, Anton Holban, G. Brăescu, Felix Aderca, Pompiliu Constantinescu, Vladimir Streinu, etc. Eugen Lovinescu et le « *Sburătorul* » ont joué en Roumanie pendant l'entre-deux-guerres, le rôle de Titu Maiorescu et de « Junimea » pendant la grande époque des classiques. Quoique le critique ait relégué dans l'ombre le prosateur, il ne faudrait cependant pas ignorer en Lovinescu le romancier, l'analyste subtil de l'univers intérieur, surtout celui du cycle autobiographique (*Bizu*, *Firu-n patru*, *Diana*, *Mili*, *Acord final* écrits de 1932 à 1938) et, partiellement, du cycle éminescien (*Mite* et *Bălăuca* — 1935).

Cependant, l'œuvre fondamentale du critique demeure, de toute évidence, *L'histoire de la littérature roumaine contemporaine.* Les 5 tomes imprimés de 1926 à 1929, complétés par le compendium de 1937 (où Lovinescu introduit aussi la dramaturgie, qui manquait dans la première édition), fixent à travers les chapitres consacrés à l'évolution de l'idéologie littéraire, de la critique littéraire, de la poésie lyrique, et de la poésie épique, un tableau systématique, théoriquement bien articulé et une hiérarchie des valeurs que la postérité a homologuées d'une manière générale. Les injustices qu'on y trouve, — minimisations ou louanges imméritées, — sont inévitables, elles font partie du « risque du métier », mais dans l'ensemble l'*Histoire de la littérature roumaine contemporaine*, écrite avec une élégance sobre, fondée sur des opinions fermes et équilibrées et témoignant d'un nerf polémique particulièrement incisif, constitue une étape capitale dans l'évolution de la critique et de l'histoire littéraire roumaines. Le centenaire de la naissance de son auteur la trouve toujours aussi attrayante et pleine de vie. Indice péremptoire de sa valeur.

POMPILIU MARCEA

Promoteur de l'esprit moderne

Deux sont les principaux arguments dont Eugen Lovinescu se sert, en tant que théoricien de la « mutation des valeurs esthétiques » pour fonder sa thèse, selon laquelle les œuvres littéraires écrites dans d'autres temps ne peuvent être perçues esthétiquement. Premièrement, que l'accès des univers artistiques de ces œuvres ne saurait être conçu sans une documentation approfondie. Personne ne peut comprendre Homère — ne serait-ce qu'intellectuellement — sans opérer au préalable « une incursion dans l'atmosphère de l'époque ». Deuxièmement, que la mentalité, la psychologie, le système de valeurs morales propres aux époques éloignées contrastent si violemment avec notre manière de penser l'éthos, avec notre manière de penser en général, qu'un abîme inévitable s'ouvre entre nous et les anciens. À ceci on peut répondre que des difficultés exactement semblables surgissent sur la voie de l'accès aux œuvres contemporaines, « l'atmosphérisation » impliquant à notre époque des efforts presqu'égaux à ceux qui permettent la familiarisation avec le monde homérique. Avoir un sens esthétique inné ne suffit pas pour goûter comme il se doit la poésie de Mallarmé ou le roman de James Joyce. Pour voyager dans les univers imaginaires créés par les écrivains du XXe siècle, il faut subir de nombreuses initiations philosophiques, esthétiques, artistiques, mythologiques et bien d'autres. Il faut apprendre le langage de chaque poète. On ne s'assied pas simplement sur un canapé pour lire Ezra Pound, T.S. Eliot, Ungaretti ou Michaux. La spontanéité de l'entendement est le résultat d'une indispensable formation complexe. Lovinescu démontre d'ailleurs, en citant les poètes français, l'intraductibilité de la poésie, même pour la poésie contemporaine, particulièrement pour celle-ci. Tout poète ne peut être lu, par conséquent, que dans la version originale, ce qui implique nécessairement la connaissance de toutes les subtilités du langage dont le poète se sert. Pour ce qui est de la disparité de notre code moral et du mode de vie, mettons, des Grecs anciens, est-ce que les anomalies, les aberrations de toutes sortes décrites dans la prose et la dramaturgie modernes, ne sont-elles pas, prises en elles-mêmes, au-delà de l'imaginaire, d'une essence propre à léser le sens moral au moins autant que les violences des guerriers hellènes sur le champ de bataille de Troie? En déplaçant une discussion qui se veut strictement esthétique sur le territoire de l'éthique, nous butons, inévitablement.

Malgré ses inconséquences et ses inhérentes contradictions, la théorie de la mutation des valeurs esthétiques n'en retrouve pas moins un sens et

une cohérence dès qu'elle s'intégre dans le contexte idéologique où elle s'est déclarée, dès qu'elle se situe — historiquement — dans l'espace de la littérature roumaine. En l'articulant, Lovinescu n'a pas eu pour but d'élucider le problème en tant que tel ; s'il a énoncé la théorie de la mutation des valeurs esthétiques, c'est pour justifier son action critique pro-moderniste. Lampadophore, après la première guerre mondiale, de la littérature roumaine de structure moderne, amphytrion d'un cénacle et directeur d'une revue devenus les citadelles roumaines d'un modernisme sans excès, l'auteur de l'*Histoire de la littérature roumaine moderne* a dû lutter âprement contre l'inertie des courants et des formules artistiques conservatrices. Militant pour un renouveau de la littérature nationale, il était naturel qu'il combattît par tous les moyens le conservatisme esthétique, qu'il n'hésitât pas à recourrir à des simplifications et des exagérations pour imposer son point de vue et faire vivre théoriquement l'orientation pour le triomphe de laquelle il avait concentré toutes ses resources critiques. Les promoteurs de l'orientation opposée, traditionaliste, ne procédaient pas autrement. Ils usaient biens moins, encore moins, de subtilités, ne s'encombraient point de nuances, dans leur obstination à maintenir la création littéraire dans les clichés consacrés. Les formes de l'art que les mentors des groupements conservateurs voulaient perpétuer indéfiniment sont celles en vigueur à l'échelle mondiale avant l'insurrection symboliste, anachroniques non seulement par rapport aux nouveaux langages des littératures européennes les plus en vue, mais aussi en regard de l'évolution de la littérature roumaine même, qui grâce à Al. Macedonski, puis à Ion Minulescu, George Bacovia ou Tudor Arghezi, s'était mise au pas du symbolisme, du symbolisme français surtout. Les doctrinaires radicaux du conservatisme esthétique repoussaient toute idée innovatrice dans l'esprit moderne pour les moyens d'expression, voyaient dans les courants révolutionnaires de la fin du siècle dernier et du commencement du nôtre autant de modes de dissoudre la culture, de répandre la confusion et les errements spirituels, de désagrégation morale. Magnifiant les œuvres du siècle dernier et les productions contemporaines des épigones, ils en accablaient la nouvelle littérature. Et ils touchaient leur but, car ils pouvaient compter sur l'inertie du goût public, sur l'appui de nombreux organes de la presse et, plus que tout, sur celui de l'école. Lovinescu n'exagérait pas lorsqu'il affirmait que « l'enseignement de la littérature souffre de la disproportion de l'intérêt éprouvé pour le passé en regard du manque de préoccupation pour le présent », que l'école est devenue « une nécropole » et que « restreindre l'enseignement de la littérature en n'étudiant que les époques anciennes signifie en fait porter atteinte à l'éducation esthétique ».

MARCEL IANCU:
Portrait de E. Lovinescu

Par de telles affirmations, le critique énonçait des opinions qui n'étaient pas uniquement les siennes mais appartenaient également aux intellectuels de formation moderne, grâce auxquels des mutations de sensibilité esthétique pouvaient réellement être opérées. Nous assistons pendant l'entre-deux-guerres, en Roumanie, à une exacerbation extrême de la lutte de « l'ancien » contre le « moderne » amorcée pendant les dernières décennies du XIXe siècle. Engagé comme l'était dans cette spectaculaire conflagration, Lovinescu devait tout naturellement s'employer à démontrer la supériorité de ces derniers vis-à-vis des premiers. Si nous en tenons compte, nous comprendrons parfaitement l'ardeur que mettait le critique à plaider en faveur des modernes: « Quel que soit le jugement critique des valeurs, affirmait-il avec véhémence, — n'oublions pas la masse des préjugés et des suggestions qui entrent dans la détermination des valeurs du passé, auréolées du nimbe de la durée et de la consécration — les écrivains modernes sont, en principe, bien plus réels, plus vivants, [. . .] de par la consonance de leur sensibilité avec notre sensibilité [. . .]. À en juger du seul point de vue de la sensibilité [. . .], seule la littérature moderne existe. »

Ce n'est donc pas pour construire une théorie au bénéfice de l'histoire que Lovinescu a développé l'idée de la mutation des valeurs, mais pour for-

ger l'instrument qui lui était nécessaire dans sa lutte idéologique. Pour lui, comme il l'affirme dans l'*Histoire de la littérature roumaine contemporaine*, où se concrétise le mieux sa conception, l'évolution de la création littéraire roumaine au XXe siècle se confond avec le processus de modernisation artistique, de détachement des courants conservateurs que la poésie réalise en « plongeant dans le sujet », dans le « fond musical de l'âme humaine » et la prose, au contraire, en objectivant, en rejetant tout lyrisme et en quittant l'univers rural pour adopter l'univers urbain. Après avoir présenté en détails le processus décrit, l'historien littéraire militant a considéré de son devoir de l'expliquer, en mettant les réorganisations littéraires en relation avec « l'esprit du siècle ». Forçant la note, il désirait, dans ses plaidoyers pour le renouveau artistique, annihiler de cette façon (par contre-attaque) l'action des « forces réactionnaires », mobiliser les consciences pour la lutte contre l'ankylose, discréditer l'« hypocrisie » de ceux qui, détestant le présent, affichaient à l'égard des valeurs du passé une admiration qui, selon lui, n'était pas sincère. La mutation des valeurs esthétiques est un manifeste pro-moderniste.

Mais aussi une confession ! En affirmant que nous ne pouvons pas assimiler esthétiquement l'art du temps passé, Lovinescu confessait implicitement son impuissance à adhérer personnellement, intimement, totalement, à un autre mode de création que celui qui répondait à sa propre sensibilité. Le critique impressionniste roumain n'a accepté, sans réticence tempéramentale aucune, que la poésie « musicale », cette poésie de la rêverie et de l'intériorité qui a pleinement réalisé son expression spécifique dans le symbolisme, et la prose d'analyse psychologique, une prose tout aussi intériorisée. Pour lui, c'est dans ces genres littéraires que l'esprit moderne trouve sa plénitude. Ce fut la part du modernisme roumain d'avoir pour principal combattant un esprit éminemment rêveur, agoraphobe, un solitaire. Batailleur dans ses écrits, possédé en apparence par des passions ardentes, E. Lovinescu fut en réalité un grand désabusé. Le sentiment de la caducité, de la fragilité de toute chose, de toutes les valeurs, de la lente désagrégation universelle traverse toute son œuvre aussi bien critique qu'épique ou dramatique. Son régime spirituel se place sous le signe du scepticisme. Un scepticisme stimulant, pourtant, et par cela même « rédempteur » (comme le fait remarquer Eugen Simion). Déclarant son scepticisme, l'écrivain a fait de cet acte déclaratoire même un antidote contre son désabusement et son désespoir. Irrémédiablement convaincu que rien ne perdurera en dernière instance de tout ce qui existe et de tout ce que l'on crée, il éprouvait, pourtant, une « joie immense » quand, après avoir refait des dizaines de fois un manuscrit, il avait le sentiment que « sous ses doigts / . . / d'argile deux

mots s'étaient enlacés », qui « par leur envol nuptial » lui insufflaient « le sentiment de l'éternité ». Par l'écriture, E. Lovinescu s'est surmonté et s'est réédifié.

Abstraction faite de son utilité historique dans le contexte des confrontations idéologiques sur le territoire de la littérature roumaine à l'époque de l'entre-deux-guerre, la théorie du mutationnisme esthétique de Lovinescu résiste à l'analyse critique, s'imposant à travers quelques idées et observations. L'évolution de l'art, de la conscience artistique avaient été déjà démontrées par Hegel. En affirmant que la structure des valeurs artistiques diffère d'un espace géographique à l'autre et surtout d'une époque à l'autre, Lovinescu n'a rien fait d'autre que de s'approprier l'observation hégélienne présente dans l'introduction des *Leçons sur l'esthétique* suivant laquelle « toute œuvre d'art appartient à son temps, à son peuple, à son milieu et dépend de représentations et de finalités historiques particulières », observation validée par la description minutieuse et l'interprétation magistrale, dans les mêmes *Leçons*, des trois « formes » de l'art qui se sont succédées au cours des millénaires: symbolique, classique et romantique. L'erreur du doctrinaire roumain consiste uniquement en ce qu'il a extrapolé au delà de toute limite, les différences de l'idéal moderne en art et des idéaux artistiques des sociétés défuntes. Ne pouvant, évidemment, partager les réflexions plus que sceptiques de la *Mutation des valeurs esthétiques* en ce qui concerne la réceptivité esthétique à l'art ancien, celui qui parcourt sans parti pris cet ouvrage en recueille cependant des jugements empreints de réalité et aussi pertinents que possible, concordant avec les vues contemporaines les plus intéressantes et les plus fécondes en ce qui concerne le problème des rapports de l'âme moderne avec les œuvres des époques antérieures. Si l'assertion prétendant que l'art des « anciens » ne nous émeut plus esthétiquement est évidemment sans fondement, Lovinescu n'en a pas moins parfaitement raison lorsqu'il dit que l'homme moderne projette sur l'antiquité sa spiritualité propre et que, en général, « toute œuvre importante de l'humanité est chargée des sens que les générations qui se succèdent lui attribuent » sans qu'elle les ait peut-être possédés. « Chacun trouve dans l'antiquité ce qu'il cherche », écrit E. Lovinescu, anticipant la théorie de l'« œuvre ouverte » et, en général, les conceptions actuelles au sujet de la lecture créatrice. La conclusion qu'il tire de cette constatation est erronée, cela va sans dire, mais la constatation, en elle-même, est vérifiée.

Une observation analogue, mais fondée sur la théorie de la sélection naturelle, avait été émise, en 1912, par Garabet Ibrăileanu. Un écrivain, dit Ibrăileanu, est « sélectionné » par la société si son œuvre correspond au goût du temps. Sinon, il sera « sélectionné » par quelque époque à venir,

E. Lovinescu
vu par IOSIF ISER

pourvu que l'humanité se reconnaisse, même partiellement, dans ses créations. Ce critique ne manque pas de souligner que toute grande époque possède au moins une composante choisissable dans n'importe quelle période historique. Contrairement à l'opinion sceptique de Lovinescu, la mutation des valeurs, cette « métamorphose des dieux », comme la désigne métaphoriquement Malraux, n'est pas le moins du monde une preuve du manque de viabilité d'une œuvre. Les mutations, les métamorphoses, les éclipses temporelles et la découverte d'œuvres anciennes ignorées sont, au contraire, la vie même de l'art. Lovinescu lui-même note que le temps détruit mais aussi édifie. Le temps « ne plonge pas seulement les choses dans l'oubli, il les en tire aussi, si le besoin s'en fait sentir ». Après deux siècles de silence, Ronsard est rendu à la gloire grâce à Sainte-Beuve et « *La Chanson de Roland* est magnifiée après un oubli long de huit siècles ». Si, comme le dit T.S. Eliot, le présent modifie le passé ou, selon la formulation paradoxale de Lucian Blaga, « le présent est l'archive où l'historien puise avantageusement pour le passé », cela ne veut pas dire que les valeurs du passé n'existent plus objectivement, qu'elles sont la création arbitraire des hommes d'à présent. La vérité, à ce point de vue, n'est, catégoriquement, pas du côté des relativistes et des sceptiques, des esthéticiens subjectivistes, mais du côté de ceux d'orientation opposée, qui, comme Wellek et Warren, soutiennent que « les valeurs

existent potentiellement dans les structures littéraires »-mêmes ; à cela près qu'« elles sont remarquées et évaluées comme il se doit seulement si elles sont contemplées par des lecteurs qui remplissent les conditions requises ».

E. Lovinescu a prouvé, d'ailleurs, par ses analyses l'existence objective dans le monde des valeurs d'œuvres appartenant à un passé reculé. Helléniste et latiniste, traducteur des classiques grecs et latins (Homère, Tacite, Horace, Virgile), le critique a consacré (avant la *Mutation des valeurs esthétiques*, il est vrai) des articles dignes d'intérêt à Horace et à Tacite, l'écrivain qui — spécifie Lovinescu — « après quelque deux mille ans, n'a rien perdu de son actualité et de son modernisme ». Il a écrit sur Cervantès des pages pénétrantes. Le quatrième tome de l'édition définitive de ses *Critiques* contient des « notes italiennes » dont l'objet sont des œuvres de Cellini, Goldoni, etc. E. Lovinescu n'a pas été, on le voit bien, dépourvu de réceptivité à l'égard de la littérature du passé. Cependant, il a résolument opté, au nom des raisons que nous venons d'exposer, pour les valeurs modernes. Au lieu de se consacrer à l'étude du monde antique, comme il s'était préparé à le faire, dans son pays et à Paris, au lieu d'embrasser une profession qui convenait à son tempérament retenu, tranquille, contemplatif, à son inclination à la solitude, E. Lovinescu a préféré se jeter à corps perdu dans la bataille du temps, devenir le promoteur ardent du renouveau artistique et du renouveau en général, du courant d'« européanisation ». Il l'a fait pour l'amour de la littérature roumaine.

E. Lovinescu est un critique exemplaire ; il a consacré à la cause de la littérature nationale, telle qu'il la concevait, son talent et sa force de travail, toutes les énergies et tous les élans de son âme, toute sa vie.

DUMITRU MICU

DIALOGUE—CONTACTS

Les responsabilités de la science

Après avoir, dans le N° 9/1981 de notre Revue, *mis à la portée de nos lecteurs les principaux documents des deux importantes réunions scientifiques mondiales qui se sont déroulées cette année à Bucarest — le XVIe Congrès international d'histoire de la science et le Symposium international « Les hommes de science et la paix » — nous reproduisons dans les pages suivantes quelques-unes des nombreuses opinions exprimées par les participants à ces fructueux dialogues d'idées, placés sous le signe de la haute responsabilité que les hommes de science du monde contemporain entendent toujours plus assumer à l'égard de l'humanité, à l'égard de son présent et de son avenir. Présent et avenir pour lesquels l'élimination de la menace de guerre, l'arrêt de la catastrophique course aux armements, la sauvegarde de la paix et l'intensification de la connaissance et de la collaboration constituent des conditions* sine qua non *et qui exigent une action immédiate, ferme et persévérante.*

Professeur José Jaz,
directeur du Bureau de coopération scientifique pour l'Europe et l'Amérique du Nord de l'UNESCO, représentant personnel du directeur général de l'UNESCO:

La table ronde ayant pour thème « Tendances futures dans le développement de la science et de la technologie visant un développement social et humain », proposée par la Roumanie dans le programme du XVIe Congrès international d'histoire de la science, est d'une grande importance car elle s'inscrit parmi les discussions que l'on porte à l'échelle mondiale au sujet de l'utilisation de la science et de la technologie en tant qu'instruments au service de l'amélioration de la situation de l'humanité et du maintien de la paix dans le monde. C'est un domaine dans lequel œuvre également l'UNESCO, qui a analysé la situation mondiale en matière de science et de technologie, et après avoir identifié ces problèmes planétaires est passé à l'élaboration des propositions de solution. L'accent se pose, tout naturellement, sur les pays en voie de développement, l'Europe et l'Amérique du Nord ayant un grand rôle à jouer en ce sens, car c'est sur leurs territoires que se trouve 95% du potentiel technique de l'humanité. La contribution de ces pays au développement du Tiers Monde mènerait à la rééquilibration des différences de niveau présentement existantes sur la Terre. Seule cette rééquilibration pourra résoudre les besoins fondamentaux, primordiaux, de tous les hommes, assurant ainsi, à tous, la paix et le développement. Deux questions s'imposent actuellement: d'une part, quelles sont les exigences, dans le monde, en ce qui concerne la science et la technologie, et de l'autre, qu'est-ce que la science et la technologie peuvent offrir. Les deux dépendent cependant aussi de l'attitude des hommes politiques. Si les gouvernements s'attachent à promouvoir une politique de paix, une réponse et, partant,

une solution pourront être données. Cela a été également exprimé, avec justesse, dans le discours au Congrès de Madame Elena Ceauşescu, qui a souligné le besoin de paix de l'humanité ainsi que la nécessité de l'utilisation pacifique de la science et de la technologie pour la solution des problèmes pressants de l'humanité.

Dans le même ordre d'idées, le Symposium qui s'est déroulé dans la capitale de la Roumanie, consacré au thème « Les hommes de science et la paix », a constitué un événement fort important pour le monde scientifique. Des savants de toutes les zones du monde s'y sont réunis, répondant à la généreuse invitation de la Roumanie, afin de discuter les problèmes de l'utilisation de la science et de la technologie au profit du développement. Le message qui nous a été adressé par le président Nicolae Ceauşescu a eu un impact important dans les rangs des scientifiques réunis à Bucarest. La création d'un comité international pour la science et la paix peut offrir aux savants la possibilité de prendre position face aux périls qui menacent le monde, et en premier lieu à la guerre nucléaire. Nous sommes reconnaissants à la Roumanie, à son président, pour les initiatives proposées. L'UNESCO, qui œuvre pour la paix et le développement, donnera cours aux propositions adoptées dans le cadre de ce symposium.

Professeur A.T. Grigorian (U.R.S.S.),

président de l'Union internationale d'histoire de la science:

Les actuelles investigations d'histoire de la science se distinguent par l'intérêt profond qu'elles manifestent non seulement pour la problématique historique proprement dite mais aussi pour celle méthodologique. Il est clair aujourd'hui que sans de nouvelles méthodes d'étude de l'histoire de la science les résultats du développement de la science ne sauront être généralisés et les directions et le caractère obligatoire de ce processus définis. Pour une compréhension réelle de l'histoire de la science il est nécessaire de suivre, d'une manière concrète, la manière dont les conceptions scientifiques se sont formées et dont se sont modifiées les hypothèses pour se transformer en théories scientifiques, quelle influence ont eu les conditions socio-économiques sur ces processus et quel a été, pour chaque cas séparément, le mécanisme de cette influence. C'est seulement en connaissant la façon dans laquelle un domaine ou un autre de la connaissance s'est développé, pour atteindre le stade dans lequel nous le percevons aujourd'hui, que nous pouvons établir dans quelles directions il convient de le développer à l'avenir, que nous pouvons apprendre où doivent être cherchées les réponses aux problèmes encore non résolus. Il devient toujours plus clair aujourd'hui que sans une approche historique du processus même de développement de la science, de l'interprétation des résultats de la science contemporaine, de l'analyse de la théorie et de ses concepts, on ne saurait construire correctement l'ossature théorique de la science contemporaine. C'est pourquoi même les hommes de science qui niaient encore assez récemment l'importance de l'histoire de la science modifient leur attitude à son égard sous l'influence directe de

leurs propres investigations, faisant toujours plus fréquemment appel à ses conquêtes. C'est seulement par la collaboration étroite des scientifiques de tous les domaines de connaissance, réunis autour des spécialistes de l'histoire de la science, que peuvent être résolus les grands problèmes que pose l'élaboration de l'histoire de la science en tant que discipline spécifique, que peuvent être développées ses investigations de manière à ce qu'elles permettent de mettre à nu les lois complexes qui gouvernent le développement de la science même et de les mettre en pratique.

Les hommes de science roumains qui travaillent dans le domaine de l'histoire de la science et de la technique ont apporté une grande contribution au développement de cet important domaine de la science. En même temps, le peuple roumain compte des réalisations exceptionnelles dans le développement de la science. Je désire évoquer ici les remarquables travaux de l'académicienne Elena Ceauşescu qui, tout en étant premier vice-premier ministre du gouvernement de la Roumanie et président du Conseil National pour la Science et la Technologie, déploie une intense et très utile activité consacrée au développement de la science dans la République Socialiste de Roumanie. Ce sont là quelques-unes des raisons pour lesquelles le récent Congrès d'histoire de la science s'est tenu à Bucarest. J'espère que cette réunion qui, à mon avis, a entièrement atteint les objectifs qu'elle s'était proposés, contribuera pleinement à une meilleure entente entre les hommes de science de différents pays et, en dernier ressort, au développement plus avant du processus de la détente, à la cause de la paix et de l'entente entre les peuples. Tel est aussi, au fond, le sens du Message que le Congrès de Bucarest a adressé à tous les hommes de science du monde entier.

Professeur Emanuel Merdinger (États-Unis),

de l'Université de Floride, membre de l'Académie des sciences de l'Illinois:

Les réunions des hommes de science dans les congrès internationaux offrent des occasions excellentes pour une meilleure connaissance mutuelle, pour la stimulation de la collaboration future, en vue de l'union de leurs efforts, dans le cadre de l'échange mondial de valeurs, pour le bien-être de tous les peuples et la consolidation de la paix dans le monde. Le thème du Congrès d'histoire de la science de Bucarest a été « Science et technologie, humanisme et progrès », et celui du Symposium international, tenu toujours à Bucarest à l'initiative du président Nicolae Ceauşescu, a été « Les hommes de science et la paix ». Et, en effet, les travaux de ces deux forums, auxquels j'ai eu le privilège de participer, ont reflété non seulement le rapport existant entre le présent et l'avenir de la science et de la technique, mais aussi les relations existantes entre le progrès scientifique et technologique et celui socio-humain. Les hommes de science luttent pour la paix, pour disposer d'un climat de travail et de la tranquillité nécessaires à de nouvelles découvertes au profit de l'humanité, comme l'a souligné à toutes occasions le président Nicolae Ceauşescu. En ma qualité d'homme de science, je suis dévoué à ces idées, et tous les hommes de science des États-Unis souhaitent

un climat favorable aux recherches profitables à la paix. Le fait que Bucarest a été le lieu où ces deux importantes réunions se déroulèrent est significatif, car c'est en Roumanie qu'est née la nouvelle conception selon laquelle la science doit servir la paix. La voix qui d'ici s'élève par-dessus le vacarme du monde est celle du président Nicolae Ceaușescu. Sa politique de promotion de la paix, par tous les moyens et par toutes les voies, à commencer par la science, de manière à ce que les disputes et les dissensions cèdent, dans tous les domaines, la place à l'entente et à la bonne volonté, nous semble être une philosophie pleinement adéquate, même si elle vient d'un pays ayant les dimensions et le développement de la Roumanie. Il est à prévoir qu'à la voix du président Ceaușescu, concernant les ardents problèmes de la paix, viendra se joindre un chœur de voix de nombreux autres pays. Les peuples du monde entendront et se feront entendre. Le moment est venu pour que les voix des nations petites et moyennes se fassent entendre toujours plus clairement et plus souvent au sujet de ce problème de la paix de tous les jours et pour que, unies, elles résonnent autour de toute la planète, pour le bien de l'humanité tout entière.

Professeur Gheorghe Mihoc,
président de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie:

Le grand acquis des débats et des discussions qui eurent lieu dans le cadre du Congrès et du Symposium a été la claire démonstration du fait qu'il ne saurait être question d'une science véritable si celle-ci n'était doublée par une conscience éthique élevée. En d'autres termes, dans ce monde des hommes, le savant a la mission d'être en premier lieu un homme. En ce sens, dans leurs interventions, les participants au Symposium ont souligné l'importance des idées contenues dans le *Message* du président Nicolae Ceaușescu, montrant combien étaient actuels non seulement les problèmes analysés, mais aussi les solutions concrètes proposées. Ils ont surtout insisté sur la formation d'une communauté internationale des savants, avec des comités nationaux, qui constituât un forum actif de l'action concertée pour la paix. Je considère comme un grand succès de cette série de réunions internationales sur le thème des sciences le fait que l'on n'y a pas discuté uniquement du point de vue strictement scientifique, mais que les données de la science ont été sans cesse rapportées au plan social, les finalités politiques de l'acte scientifique y étant examinées à chaque instant. Certes, le savant n'est pas en premier lieu un homme politique, mais son existence est politique de par les options majeures qu'il fait. De là aussi notre responsabilité, de là le soin que nous devons prendre pour que tout ce que nous avons créé ne se retourne pas, sous la forme des armes, contre nous, contre nos familles et nos enfants. La Roumanie, ses savants lancent de nouveau au monde un appel à la paix, à la bonne entente et à la coopération. S'il est entendu, si dans les cœurs des hommes s'ouvrent les portes de la compréhension alors celle qui aura en effet à y gagner, ce sera l'humanité.

Professeur Abdus Salam (Pakistan),

lauréat du Prix Nobel, directeur du Centre international pour la physique théorique de Trieste:

Nul plus que l'homme de science n'est à même de mieux savoir combien l'humanité pourrait bénéficier par suite de l'utilisation seulement dans des buts pacifiques des connaissances et de l'énergie mises à la portée par la science, mais aussi quels sont les effets que celles-ci peuvent avoir si elles sont utilisées dans des buts destructifs. Aussi, suis-je d'avis que l'initiative du président de la Roumanie visant l'union des efforts de tous les savants, des intellectuels du monde entier en vue d'arrêter le glissement vers le désastre est très bien venue. Le président de la Roumanie, avec la sincérité qui caractérise toutes ses actions, exhorte les hommes de science à œuvrer en faveur de la paix, pour la défense de la civilisation. Il est très important que l'action des savants pour la paix embrasse tous les laboratoires, tous les départements scientifiques, afin que le « mouvement de Bucarest » mette en éveil tous les ressorts scientifiques mondiaux pour la défense de la paix, de notre civilisation.

La science doit servir à tous les hommes, quel que soit le coin du globe où ils se trouvent. Il est d'autant plus important de souligner cette vérité aujourd'hui, qu'un abîme sépare les pays développés des pays pauvres du point de vue technico-scientifique. Les efforts exigés pour la diminution, voire la liquidation de ces décalages ne sont pas irréalisables. Les grandes puissances disposent actuellement de quelque 250 sous-marins atomiques. Or, selon les plus récentes données, un sous-marin atomique moderne coûte 3 milliards de dollars. Pour aider les pays pauvres du point de vue technico-scientifique, ceux-ci auraient besoin d'environ 2 milliards de dollars — ressources propres et contribution internationale. Mais ces pays n'ont reçu que 35 millions de dollars — soit un peu plus de la centième partie d'un sous-marin. Présentement, on lance environ 10 sous-marins par an. Par conséquent, si l'on renonçait, annuellement, à un seul sous-marin, on pourrait, dans un délai assez bref, liquider la pauvreté, la misère, la famine et les maladies qui fauchent des millions de vies humaines. Ce sont là des arguments qui soulignent encore plus l'importance de l'initiative roumaine, de l'union des efforts de tous les hommes de science en vue de la défense de la paix, de la détente et de la compréhension entre les peuples.

Professeur A. Rahman (Inde),

président du Conseil international pour les études dans le domaine de la politique de la science:

Le problème qui se pose maintenant aux savants est le même que celui qui a surgi au cours de la seconde guerre mondiale. À savoir que, dans certaines parties du monde, les gouvernements utilisent les résultats de la recherche scientifique indépendamment de la volonté et des aspirations des

chercheurs mêmes. On a, au cours de ce Symposium, fait appel à la conscience du savant, et je crois que c'est là l'élément essentiel. Si l'homme de science n'est qu'un « savant », s'il se cantonne uniquement dans les limites de son domaine de recherche, il ne saurait alors être vraiment utile au monde dans lequel il vit. Il nous faut, par conséquent, mettre fortement l'accent sur la dimension sociale de notre activité d'hommes de science, en ce sens qu'il nous faut, avant tout, nous trouver toujours plus au milieu des gens pour leur expliquer les résultats de nos recherches, pour leur montrer les conséquences possibles de ces dernières. Autrement dit, le savant doit prendre part à l'action de mobilisation directe du public contre les actions qui peuvent détourner la recherche de ses buts naturels et la mettre au service de la destruction.

Professeur Bernard Pullman (France),

directeur de l'Institut de biochimie, membre de l'Académie française:

Le fait que le Symposium de Bucarest s'est tenu sous l'égide des plus hautes instances scientifiques de la Roumanie et des plus hautes autorités politiques et nationales, en fait sous le patronage même du chef de l'État, le président Ceaușescu, est on ne peut plus naturel pour ceux qui connaissent, d'une part, l'importance de la contribution que les savants roumains apportent aujourd'hui au progrès scientifique et technique mondial et, d'autre part, la constante préoccupation de la Roumanie, qui ne cesse de déployer des efforts en direction de la paix.

Il y a maintenant près d'un an, durant ma précédente visite dans ce beau pays, j'ai eu le privilège et l'honneur de pouvoir m'entretenir avec Madame Ceaușescu au sujet du projet de ce symposium et je me suis, à cette occasion, rendu compte de l'extraordinaire importance que la première dame du pays, notre hôtesse d'aujourd'hui, accorde à cette réunion. Je suis entièrement d'accord avec le président Ceaușescu, qui, dans son Message, soulignait l'idée extraordinairement importante que l'organisation d'un puissant front mondial des hommes de science professant le désarmement et l'édification d'une paix viable s'impose aujourd'hui plus que jamais. Dans une telle perspective, j'apprécie que l'organisation d'une conférence mondiale des hommes de science pourrait susciter et donner substance aux espérances de paix et de bonheur personnel.

Professeur Aurelio Peccei (Italie),

président du Club de Rome:

Le moment est en effet venu pour que les personnalités de la vie scientifique procèdent à un rigoureux examen de conscience, car bon nombre des problèmes graves du monde d'aujourd'hui sont dus au fait que les résultats de leur travail et de celui de leurs prédécesseurs ont été mal appliqués ou mal digérés. Laissant de côté les bienfaits apportés par leur travail, les savants

ne peuvent continuer à rester aveugles à l'incontestable réalité que les mécanismes compliqués, les découvertes, les conquêtes de la science moderne ne connaissent pas toujours des utilisations dictées par la raison. Le fait que 40% des hommes de science du monde se trouvent directement ou indirectement engagés dans des travaux militaires ou paramilitaires doit les inciter à un sévère examen de conscience. Il est temps que les savants qui continuent leur activité sans tenir compte des éventuels risques que celle-ci présente pour l'avenir de l'humanité réexaminent leurs buts, leur mode d'action, la cause de la paix devant en constituer le catalyseur.

En ce sens, je considère comme de bon augure l'enthousiasme avec lequel les participants au symposium ont adopté l'appel en faveur de la paix qui est venu clôturer cette prestigieuse manifestation, ainsi que la proposition roumaine concernant la constitution d'une organisation mondiale des hommes de science qui ait son mot à dire dans les forums officiels où l'on décide du sort du monde. Comme le temps presse, il convient que notre voix collective se fasse entendre dès le premier jour de la session spéciale de l'O.N.U. pour le désarmement de mai 1982, voire plus tôt encore.

Professeur A.M. Prokhorov,

lauréat du Prix Nobel, directeur de l'Institut de physique de l'Académie des Sciences de l'U.R.S.S.:

Les hommes de science ont le devoir d'agir pour que les réalisations de la science et de la technique soient utilisées uniquement dans l'avantage des peuples et non pas à leur détriment. La course aux armements et surtout celle aux armements nucléaires peut conduire l'humanité à la catastrophe. Dans le cas du déclenchement d'une guerre thermonucléaire l'humanité serait détruite, nous en sommes conscients. Aussi nous faut-il avant tout accorder priorité au problème touchant l'élimination de ce danger. Les scientifiques du monde entier comprennent qu'ils ont un rôle à jouer et qu'ils portent une responsabilité particulière par devant les peuples, à savoir, tout faire pour empêcher une semblable catastrophe. La réalisation de nouvelles armes de destruction en masse et de nouveaux moyens toujours plus perfectionnés pour leur transport et leur utilisation augmente le danger de voir éclater le conflit, particulièrement en Europe où se trouve concentrée une énorme quantité d'armes nucléaires et de missiles, qui rendent possible le déclenchement de la guerre dans un très bref délai. C'est justement pour cela qu'il est très important d'adopter des mesures pour la réduction et, en dernier ressort, pour la liquidation des stocks d'armes de destruction en masse et des moyens servant à leur transport.

Le Message du président Nicolae Ceaușescu adressé aux participants au Symposium, qui fait une analyse générale de la situation dans le monde, des problèmes auxquels l'humanité se trouve confrontée, est on ne peut plus utile, nécessaire et opportun. Il jouera sans aucun doute un rôle important dans l'établissement de solutions aux problèmes dont on a discuté dans le cadre du symposium.

Dr Sigvard Eklund,
directeur général de l'Agence Internationale pour l'Énergie Atomique:

Dans les conditions internationales actuelles, quand la course aux armements classiques et nucléaires continue avec intensité, le Symposium international de Bucarest a été d'une importance particulière. L'énergie nucléaire — cette merveilleuse découverte faite par le génie humain — peut être utilisée aussi bien dans des buts destructifs que pour le bien des hommes. Malheureusement, les choses n'ont pas évolué uniquement dans une direction favorable. Par rapport à la bombe atomique lancée en 1945 sur Hiroshima, la force concentrée aujourd'hui dans une bombe atomique est de plusieurs milliers de fois plus puissante. Cependant, les hommes de science sont en mesure d'agir dans une bonne direction. Mieux que quiconque ils savent combien grand est le danger qui menace l'humanité dans le cas d'un conflit nucléaire. Aussi est-ce essentiel qu'ils créent un front uni contre ceux qui veulent accréditer l'idée selon laquelle une guerre nucléaire serait une guerre comme toutes les guerres.

Réconfortant est le fait que l'on a également enregistré d'immenses progrès dans le domaine de l'utilisation de l'énergie atomique dans des buts pacifiques. Ce n'est là qu'un commencement, et nous devons faire en sorte que toute l'énergie du monde, et particulièrement celle nucléaire, soit mise au service de l'homme, de l'élimination de la famine et de la pauvreté sur le globe. Il n'existe pas pour l'humanité d'autre chance de survie que celle de vivre en paix. Les hommes de science, qui ont contribué à la marche en avant de l'humanité, à l'édification de la civilisation actuelle, doivent maintenant agir pour la protéger contre la destruction.

Je souhaite mentionner la Roumanie dans ce contexte car elle nous offre un exemple. Non seulement elle pratique une politique visant l'utilisation de l'énergie atomique uniquement dans des buts pacifiques, mais encore elle agit fermement en vue de la réalisation de ce desideratum sur le plan mondial. Ce faisant, par le truchement des idées visionnaires, humanistes de son président, Nicolae Ceaușescu, la Roumanie apporte une importante contribution à la cause de la paix.

Professeur Engelbert Broda (Autriche),
de l'Université de Vienne:

Dans le processus de la détente, les hommes de science constituent une force indispensable, car ils disposent des données nécessaires à l'approche compétente de ce problème. Au point de vue moral, ils appartiennent à la catégorie des hommes qui non seulement ne peuvent se dissocier des réalités contemporaines, mais encore doivent se trouver le plus profondément impliqués dans la solution des situations compliquées. Un grand nombre d'hommes de science se trouve engagé dans des actions bienfaisantes pour l'humanité, mais il existe, malheureusement, de nombreux chercheurs, et experts,

qui négligent les préoccupations de ce genre, voire contribuent d'une façon déterminante à l'amplification de la course aux armements.

Ainsi qu'il a été souligné par le président de la Roumanie, les peuples ont un rôle important à jouer dans l'édification de la paix. Il est nécessaire de renoncer à l'ingérence dans les affaires intérieures des États, de respecter le droit des peuples de vivre conformément à leurs propres convictions et aspirations, et que les points de vue de chaque Etat séparément, quelle qu'en soit l'étendue, soient compris et appréciés.

Professeur Dr ingénieur André Kokou Olodo (Bénin),
directeur du Département d'Histoire des sciences et de la technologie relevant du Centre interafricain de recherches:

Je pense que le problème de l'histoire de la science, des technologies, des rapports entre la science et la société ne doit pas être analysé en soi, avec une applicabilité purement théorique, mais doit être considéré et entendu au niveau de sa connexion humaine. C'est-à-dire, dans la mesure où il est impliqué dans l'accomplissement des aspirations de l'homme à la connaissance. En d'autres termes, l'analyse du développement des sciences doit être faite dans le contexte d'un monde humain, d'un monde contemporain profondément préoccupé de son destin, de la protection et de la sauvegarde de son environnement, la Terre. Nous fondons de grandes espérances sur les résultats du Congrès de Bucarest, car nous considérons qu'on y a élaboré les prémisses d'un nouvel ordre international des structures scientifiques, ordre dans le cadre duquel chaque pays devra avoir accès aux conquêtes de la science et de la technologie d'une façon égale, sans idées préconçues et discriminations. Le problème est actuel non seulement dans le cadre des échanges scientifiques, mais aussi dans celui des échanges culturels et éducationnels. En ce sens, je désire souligner le caractère actuel et l'importance particulière de l'appel adressé par Madame Elena Ceauşescu dans son discours d'ouverture aux travaux du Congrès. Et je suis convaincu que cet appel, aussi bien que le mesage final du Congrès, diffusés partout dans le monde, contribueront à une plus large prise de conscience par les scientifiques, et que l'on arrivera à un plus ample développement des sciences mises directement au service de l'épanouissement des idéaux humanistes. On a souvent affirmé que la science avance sur un chemin propre, séparée de la vie et des aspirations des hommes du commun. C'est là une erreur grave que nombre de scientifiques et d'hommes politiques ont commise. La science ne saurait être séparée de l'être et de l'existence des humains. Avant de devenir un processus technologique conduit par un ordinateur, la pensée scientifique a été et demeure l'apanage direct de l'esprit humain. C'est pourquoi seules la bonne entente et la collaboration entre les hommes peuvent faciliter en égale mesure les échanges scientifiques et les transferts technologiques. C'est à juste raison que, dans ses visites sur le continent africain, le président de la Roumanie a souligné le fait que les régimes basés sur la force et les conquêtes, colonialistes et néo-colonialistes, ont également engendré

le système néfaste de l'implantation forcée de systèmes économiques et technologiques inadéquats, profitables uniquement à la « métropole ». C'est ainsi que s'est produit un circuit unilatéral, de l'exploitation et de l'inégalité. Excellente et bienvenue dans le monde actuel — un monde qui serait définitivement débarrassé des vieilles mœurs et idées politiques — est l'idée exprimée par Son Excellence, Monsieur Nicolae Ceaușescu, que la science doit être mise au service des hommes, de la paix, pour la sauvegarde des valeurs humanistes. C'est là une réalité profonde sur laquelle il nous faut méditer et agir en conséquence.

Professeur George E. Palade (États-Unis),

lauréat du Prix Nobel, professeur à l'Université Yale:

Le Message adressé par le président Nicolae Ceaușescu au Symposium « Les hommes de science et la paix » a une résonance d'autant plus grande qu'il vient de la part d'un homme politique d'un grand courage. Il existe dans le monde peu d'hommes politiques de cette taille. La responsabilité des serviteurs de la science, auxquels il fait appel dans son message, constitue un problème très sérieux et d'une grande actualité, dans cette période surtout, où le danger qui menace la détente dépasse toute imagination, où la pauvre colombe de la paix tremble en écoutant à la radio et à la télévision les graves nouvelles concernant l'apparition de nouvelles armes encore plus destructrices.

Il est fort important donc que le monde entier sache que l'on peut compter sur la majorité des hommes de science comme sur des alliés dans l'effort de canalisation des conquêtes de la science et de la technique vers le bien de la civilisation humaine. Notre voix doit se faire entendre. L'appel adopté par les participants au symposium s'adresse à tous les hommes de science, à tous les gouvernements et parlements du monde, dans le but de mobiliser des consciences en vue d'imprimer un cours irréversible vers la détente, vers la cessation de la course aux armements et du détournement de la science de ses buts pacifiques de porteuse du bien et de la civilisation. Dans le monde il existe fort peu de savants favorables à l'application des acquis de la science au profit des technologies militaires, et quand ils s'y prêtent, par leurs faits, ce n'est que sous la pression des hommes politiques. Il est donc nécessaire que tous les hommes de bonne foi qui travaillent dans le domaine de la science manifestent le courage et la persévérance de parler face aux hommes politiques, face à ceux qui occupent des positions-clé pour le sort de l'humanité. Aussi, l'appel à la conscience doit-il fortement s'étendre jusqu'à ceux qui ont la possibilité de contrôler les évolutions du moment présent sur le plan mondial.

Professeur Zha Ruqiang,

de l'Académie des sciences sociales de la R.P. de Chine:

La plupart des hommes de science agissent en vue du progrès de la société, parce que ce progrès est aussi le but fondamental de la science qui —

comme on le sait — a apporté de grandes contributions au développement social. Les hommes de science doivent unir leurs efforts avec ceux du peuple pour défendre la paix, pour s'opposer avec fermeté aux armes nucléaires, qui représentent, de par leur grande force de destruction, un immense danger pour la société.

Suite à un certain processus historique il existe aujourd'hui dans le monde des pays pauvres et des pays riches. Il est nécessaire d'instaurer un nouvel ordre économique mondial, qui conduise à un système de large collaboration entre les pays, à la transformation de la science en un bien de l'humanité tout entière, ainsi qu'il a été également souligné dans le Message adressé aux participants au Symposium par le président Nicolae Ceaușescu.

Professeur Atico Vilas Boas de Mota (Brésil):

Le fait ne m'étonne pas que c'est justement en Roumanie que s'est tenu notre symposium concernant le rapport entre les hommes de science et la paix. La Roumanie est l'un des rares pays d'Europe qui a le privilège de pouvoir considérer l'histoire sans remords. Un pays qui tout le long de son passé s'est fait un credo de la défense de « ses besoins et de sa nation », qui n'a pas commis d'agressions, qui défend aujourd'hui les sages principes de l'égalité en droits de toutes les nations du monde, du renoncement à la force, de la paix et de l'amitié entre les peuples, quel qu'en soit le régime socio-politique.

Je crois que de l'ample message du président de la Roumanie, de même que des allocutions qui ont suivi, résulte le consensus des savants réunis ici que la paix doit être plus qu'un terme de dictionnaire, plus que le thème des négociations et des conférences diplomatiques: la paix doit être une réalité ! La paix doit être la préoccupation permanente de tous les hommes de science. Nous devons passer avec ténacité et courage à l'étape suivante. Réaliser les généreuses propositions formulées ici: un comité international des hommes de science pour la paix, un congrès mondial sur les rapports entre la science et la paix. Transformer la décision des savants de défendre la paix en une force persuasive.

Dr Ferenc Szabadváry,

professeur à l'Université technique de Budapest, directeur du Musée hongrois de la science et de la technologie:

On sait, en général, ce qui a été accompli dans les grands pays, mais la contribution des hommes de science des petits pays est presque inconnue. Le Congrès de Bucarest nous a permis d'apprendre bien des choses sur ces pays également, prouvant, une fois de plus, que la science n'est pas un monopole des grands États. En cette époque de la révolution technico-scientifique, l'histoire de la science s'avère plus nécessaire qu'autrefois, la prévision

de l'avenir ne pouvant être faite sans l'examen du passé. L'avenir de l'humanité est lié au développement de la science et c'est justement pour cela que la responsabilité des hommes de science est énorme. L'énergie atomique ou les manipulations génétiques sont l'œuvre des hommes de science; on peut s'en servir pour le bien de l'humanité ou pour sa destruction. Ainsi que l'a souligné aussi l'académicienne Elena Ceauşescu, dans son discours prononcé à l'ouverture du Congrès, il faut agir pour que ces réalisations servent au bien, à la paix, au bonheur des hommes et non à la guerre. Les hommes de science doivent déployer tous leurs efforts pour que ne soit pas détruit ce que l'humanité a créé au fil des millénaires.

Eric Forbes (Grande-Bretagne),
secrétaire de l'Union pour l'Histoire et la philosophie de la science:

On affirme que l'histoire de la science est la conscience de la science, car elle s'occupe de l'éthique de la recherche. Il nous faut cependant faire une différence entre science et technologie. La technologie laisse supposer que l'on sait parfaitement ce que l'on fait. Par conséquent, le savant qui travaille à la bombe atomique sait parfaitement ce qu'il fait et c'est sa conscience qui lui dicte de continuer ou non de travailler dans ce domaine. Celui qui fait une découverte fondamentale dans le domaine de l'énergie atomique ne sait peut-être pas à quoi sa découverte servira. Ainsi, Einstein a étudié, en 1911, la radioactivité, phénomène nouveau à l'époque, mais son application dans des buts destructifs n'a été faite que beaucoup plus tard, à Hiroshima. Les savants présents à Bucarest ont le rôle d'apprécier correctement les tendances de la science mondiale et d'informer l'opinion publique sur les périls existants, pour que les décisions soient prises d'une façon adéquate.

Blagovest Sendov (Bulgarie),
vice-président de l'Académie des sciences:

En tant qu'homme de science, je désire rappeler que la science a non seulement une fonction epistémologique, mais qu'elle possède aussi et crée l'instrument et le moyen de base pour la préfiguration de l'avenir, qu'elle peut créer un modèle assez précis de prévision de l'avenir de la civilisation humaine, dans certaines conditions. C'est pourquoi il est nécessaire de renforcer la collaboration des hommes de science du monde entier, afin de faire connaître toute la vérité concernant les conséquences des conflits nucléaires. Je suis d'avis qu'il faut soutenir et saluer sincèrement l'idée touchant la création d'un comité des hommes de science du monde entier, dont la voix autoritaire pourrait s'élever contre la démence d'un conflit nucléaire.

Semion Romanovitch Mikoulinski,
membre correspondant de l'Académie des Sciences de l'U.R.S.S., directeur de l'Institut d'histoire des sciences de la nature et de la technique de Moscou, vice-président de l'Académie Internationale d'histoire de la science:

Chaque congrès international de science constitue un grand événement pour les savants spécialisés qui y participent. Mais le thème du présent Congrès intéresse des savants appartenant aux spécialités les plus différentes. La science et la technique ont un rôle extraordinaire dans le monde actuel. Il est donc fort naturel que l'on manifeste un vif intérêt pour la façon dont se développent la science et la technique, pour les facteurs qui favorisent leur progrès et le rôle qui leur revient dans la vie de la société. Le socialisme est le premier à avoir ouvert de larges perspectives au développement de la science et de la technique et il ne saurait être séparé de la science. Mais plus important encore est le fait que c'est le socialisme qui, pour la première fois, a mis les réalisations de la science et de la technique au service des intérêts du peuple tout entier. C'est pourquoi dans les pays socialistes on accorde à la science et aux hommes de science une attention très particulière. Et ce n'est nullement par hasard qu'un Congrès comme celui-ci s'est déroulé sous la devise: « Science et technique, humanisme et progrès ». La situation internationale actuelle fait reposer sur les épaules des hommes de science une grande responsabilité, car c'est aux savants qu'il incombe de révéler le danger de guerre existant en ce siècle thermonucléaire. C'est en cela que consiste leur devoir envers les peuples du monde. La science doit militer pour le bien des hommes, pour le renforcement de l'entente mutuelle et de la confiance entre les peuples, pour le relâchement de la tension internationale. Cette opinion a nettement et fortement résonné dans le discours prononcé à l'ouverture du Congrès par l'académicienne Elena Ceauşescu, sous le haut patronage de laquelle se sont déroulés les travaux de ce forum des historiens de la science. Je voudrais enfin souligner encore la bonne organisation du Congrès à la préparation et au déroulement duquel le Comité d'organisation roumain et l'Académie de la R.S.R. ont apporté une grande contribution, faisant tout pour créer les conditions nécessaires à une activité fructueuse.

Professeur Nikola Petrović (Yougoslavie),
ingénieur et docteur en histoire, chercheur à l'Institut d'histoire de l'Académie des sciences et des arts de Serbie:

Le Congrès de Bucarest — qui a été très bien organisé et a bénéficié d'une nombreuse et prestigieuse participation — a apporté une contribution essentielle au développement de l'histoire de le science et de l'histoire générale. On sait que la recherche historique ne doit pas être dirigée uniquement vers le passé; nous devons également tirer de l'histoire des enseignements dans le but d'élargir les voies du progrès, de le hâter, de développer une paix durable et l'entente entre les peuples. Ces problèmes ont été magistrale-

ment traités dans le discours prononcé par l'académicienne Elena Ceauşescu à l'ouverture du Congrès, discours que les participants ont écouté avec intérêt et chaleureusement accueilli. En même temps, l'étude du passé de la science et de la technique ne représente pas seulement un problème de connaissance, mais peut avoir aussi des implications pratiques dans le présent. Voici un exemple: j'ai publié un livre sur le canal Danube-Tisza, construit après la seconde guerre mondiale, écrivit dans un compte rendu sur mon livre: si nous avions connu les données exposées dans l'ouvrage, la construction du nouveau canal se serait heurtée à moins d'obstacles et aurait réclamé moins de temps. Pour revenir au Congrès, je veux souligner que les communications des spécialistes roumains m'ont beaucoup intéressé, et particulièrement celles concernant les succès de la science roumaine dans les années de l'après-guerre. Bien que récente, c'est toujours de l'histoire: la construction du socialisme en Roumanie a une histoire qui compte plus de trois décennies. C'est une chose fort utile que d'autres soient également au courant des résultats obtenus par la science roumaine. Les hommes de science doivent se connaître et collaborer parce que cela est utile autant à la science, qu'au progrès humain, et à la paix. Personnellement, je collabore depuis des années avec les historiens roumains, et surtout avec ceux de l'Institut d'études sud-est européennes et de l'Institut d'histoire « Nicolae Iorga » de Bucarest, et suis membre de la Commission historique roumano-yougoslave. Cette commission se réunit périodiquement, des symposions communs ayant lieu à cette occasion concernant l'histoire des deux peuples. Je suis toujours parti de ces réunions convaincu qu'en ont profité et la science de l'histoire, et l'amitié traditionnelle des peuples de Yougoslavie et de Roumanie.

Professeur Yoichi Foukoushima,
membre du Conseil Scientifique du Japon:

Je suis très content d'avoir eu l'heureuse occasion de participer aux travaux du Congrès de Bucarest, événement scientifique d'une extrême importance. Je trouve d'autant plus intéressant de me trouver ici, que la Dacie antique, territoire d'origine et de formation du peuple roumain, est à juste titre considérée comme l'un des importants berceaux de culture et de civilisation de la zone de l'antiquité européenne. Certes, c'est là une question qui intéresse surtout la science de l'histoire, mais je trouve qu'il est fascinant de suivre l'évolution historique de la civilisation de votre pays, depuis l'époque antique et jusqu'aux conquêtes technologiques de nos jours. La Roumanie n'est pas seulement une conservatrice de trésors historiques, mais aussi un pays moderne, qui a assimilé les évolutions des technologies de pointe, qui possède une recherche scientifique d'un haut niveau, résultat d'une école scientifique complexe, et de bonne qualité. La Roumanie a bien des choses à montrer au monde dans ce domaine — celui des sciences théoriques et appliquées — et c'est là sans doute la principale raison pour laquelle Bucarest a été choisi, pour le précédent Congrès, comme lieu de déroulement de notre rencontre de cette année.

J'ai été particulièrement impressionné par le discours d'ouverture prononcé par l'académicienne Elena Ceauşescu, homme politique éminent mais aussi savant de bonne renommée qui a su si bien conjuguer ces deux qualités, nous montrant à cette occasion l'heureuse corrélation existant entre la politique et la science, dans l'idée humaniste de mettre la technologie au service des hommes, dans des buts pacifiques. Je suis particulièrement intéressé par cette dernière idée et suis avec beaucoup de sympathie et d'attention la politique roumaine en ce domaine, étant moi-même membre de la conférence mondiale pour la paix « Pugwash ». Je suis content de m'être de nouveau trouvé ici en Roumanie, à écouter les propositions de votre pays visant un monde de la paix et du désarmement, qui m'étaient déjà connues depuis 1977 quand je participai à la réunion internationale « Pugwash » de Sinaia. Je me réjouis d'avoir eu de nombreux et fructueux contacts avec les savants roumains dans cette action fondamentale pour toute conscience humaine au niveau du siècle où nous vivons: la lutte pour la paix, pour le désarmement, contre les armes destructrices, fussent-elles atomiques ou conventionnelles, qui, en quelques secondes, peuvent mettre en danger tout le patrimoine de civilisation de l'humanité.

Académicien Ignacy Malecji,

président du Comité scientifique relevant de l'Académie des Sciences de Pologne:

J'ai participé à de nombreux congrès d'histoire de la science et chacun d'entre eux a eu son caractère spécifique. J'apprécie comme une réussite le fait que le Congrès de Bucarest a particulièrement mis l'accent sur le rôle social de la science. Une autre de ses réussites fut le fait que ses travaux se sont rapportés non seulement au passé, mais aussi à l'actualité et à l'avenir de la science. L'idée des collègues roumains a été bonne d'organiser une table ronde au sujet des tendances d'avenir en matière de science et de technologie et du rapport de ces dernières avec le développement humain. Les discussions, particulièrement intéressantes, se sont axées sur des problèmes touchant le développement de la science en rapport avec les nécessités d'aujourd'hui et de demain de l'humanité. Il y a également eu un symposium sur le rapport existant entre la science et la technique et les problèmes du développement, dans le cadre duquel des délégués de différents pays ont présentés des communications de valeur. Entre autres, j'ai suivi avec un intérêt particulier les travaux présentés par les délégués roumains, qui ont parlé de la relation indestructible existant entre le développement socialiste de votre pays et la science. Les chercheurs roumains ont fait une présentation complexe du développement de votre science au fil du temps et ont souvent mis l'accent sur le rôle responsable assumé par les savants de votre pays. Par ailleurs, l'idée de la responsabilité des hommes de science à l'égard des problèmes majeurs de l'humanité s'est trouvée au centre des préoccupations de bon nombre d'intervenants. Nombre de ceux qui prirent la parole ont souligné le fait que les savants peuvent avoir un rôle important à jouer dans l'arrêt de la course aux armements. Ils ont montré qu'il fallait

tenir compte du désir des peuples de voir stopper la production des armes nucléaires et, surtout, de la bombe à neutrons. Nombre de savants, il est vrai, travaillent pour la guerre, mais plus nombreux encore sont ceux qui se prononcent contre la production et la diffusion des moyens de destruction en masse. Dans son discours, l'académicienne Elena Ceauşescu a clairement exposé le rôle qui revient aux hommes de science dans la défense de la paix, ainsi que les mesures qui doivent être adoptées pour que les hommes puissent vivre et se développer dans la paix et jouir des bienfaits de la science.

Dr Marin Ivaşcu (Roumanie),

directeur général de l'Institut central de physique:

Par l'analyse et l'évaluation des résultats obtenus dans le passé, le Congrès d'histoire de la science de Bucarest s'est proposé de relever la valeur des réalisations scientifiques actuelles et de mettre ainsi en lumière les lignes directrices du développement des diverses branches de la recherche afin que la science puisse résoudre avec plus d'efficacité les problèmes majeurs de l'humanité, contribuer à la prospérité de chaque habitant de notre planète. Le Congrès a également mis en relief la responsabilité qui incombe aux scientifiques de promouvoir des actions destinées à mener à l'utilisation des grandes découvertes au profit des hommes, pour le bien de l'humanité, de mettre ces créations au service de la paix. Ainsi que le président Nicolae Ceauşescu l'a maintes fois répété, dans les conditions actuelles le problème le plus important de l'humanité est le problème de la paix. Les physiciens comprennent, eux, dans toute la profondeur les dimensions et l'importance de cette idée, d'autant plus aujourd'hui que la course aux armements s'est transformée en une course aux armements nucléaires, que l'humanité est également menacée par la bombe à neutrons, ce qui équivaut à une tentative de suicide de l'espèce humaine. Dans ce contexte, grâce aux opinions exprimées par un grand nombre de participants et au message lancé à la clôture, on peut apprécier que le Congrès d'histoire de la science a été un véritable manifeste pour la paix, pour l'utilisation au profit de l'humanité aussi bien des ressources dont notre planète dispose que du trésor de valeurs scientifiques et, il va sans dire, de tout ce que la science réalisera à l'avenir.

Professeur Melvin Kranzberg (États-Unis),

membre de nombreuses sociétés scientifiques et académiques américaines:

L'une des activités qui ont différencié l'homme des espèces animales fut l'utilisation des outils. Cela a permis à l'homme de survivre et de se développer. La technologie est donc le fait fondamental qui a différencié l'homme du reste du règne animal. En dernière analyse, la technologie est une forme de la connaissance. Certes, il ne s'agit pas d'une connaissance en soi, mais d'une connaissance des choses, ce qui ne signifie aucunement, du reste, qu'un divorce doive se produire entre la connaissance technolo-

gique et le reste de la connaissance. Aussi, la technologie ne doit-elle pas être opposée aux « humanités ». Elle représente un effort rationnel d'assurer à l'homme la satisfaction des nécessités de la vie — nourriture, vêtements, abri. Cependant, elle aide également l'homme en ce qui concerne son développement spirituel. Car elle a, par exemple, offert aux artistes les outils nécessaires à leur art, ainsi que la technique de la transformation des matériaux. Si bien qu'il n'existe aucun divorce réel entre la technologie et les autres formes de la culture. Ce divorce a été proclamé artificiellement par une élite qui considère la culture comme étant au-dessus des moyens de compréhension des masses et la technologie comme un moyen de domination. Les élitistes se prétendent être les détenteurs privilégiés de certaines conceptions ou idées. Or, ce sont justement la science et la technologie qui ont ouvert de nouvelles voies pour diffuser la culture et l'art dans les masses, pour conférer à la culture une dimension démocratique, afin que tous — et non pas quelques-uns seulement — puissent jouir de ses bénéfices. Ce qui est fort important.

Comoe-Crou (Côte d'Ivoire),

directeur de l'Institut de sociologie d'Abidjan:

Je considère que ce Congrès de Bucarest a constitué une très bonne initiative, que ce fut un bon congrès, qui a réuni l'ensemble des spécialistes de différents pays dans le but d'avancer sur la voie du progrès. Il existe une étroite corrélation entre la science et la paix, de même qu'il existe une étroite corrélation entre la science et la guerre. Car la science est elle-même l'une des dimensions du comportement humain. Et l'homme veut se bien sentir, bien vivre avec lui-même et avec les autres. Malheureusement cependant, l'homme souhaite parfois dominer son semblable. Et il arrive alors que la science, les trois quarts de l'effort scientifique soient orientés vers la fabrication d'armes. D'aucuns considèrent peut-être que, dans l'actuel état de choses, vouloir que la science serve exclusivement la paix est une utopie. Cependant, il ne faut pas nous résigner, parce que l'homme, dans la mesure où il est homme, a su vaincre bien d'autres difficultés. Et cela est une difficulté, une grande difficulté, qui doit être considérée comme une pathologie de la création scientifique, comme une maladie. Or, tout comme dans la médecine, les maladies doivent être combattues avec énergie, soignées et guéries.

Dr Eleonora Massini (Italie),

président de la Fédération mondiale pour l'étude de l'avenir:

Le Message adressé par le président de la Roumanie aux participants au Symposium « Les hommes de science et la paix » a été fort riche en idées. L'une des plus frappantes fut celle qu'à la nécessité urgente de défendre la paix les hommes de science doivent répondre par une plus étroite collaboration. L'humanité se trouve confrontée à une situation complexe qui

réclame l'union de toutes les forces progressistes, y compris des hommes de science, et la constitution d'un puissant front d'opposition aux tendances à la détérioration du climat international.

Les récentes décisions concernant l'extension des arsenaux militaires par la fabrication de la bombe à neutrons sont extrêmement dangereuses. En tant que sociologue j'ai, il y a des années, vécu une triste expérience. J'ai travaillé à Hiroshima avec des jeunes de la première génération née après le bombardement atomique, des enfants qui avaient grandi sous le spectre menaçant d'un déflagration nucléaire. Les témoignages d'alors devraient suffir à unir tous les hommes de science, à convaincre ceux qui travaillent au perfectionnement des armements de la nécessité de l'élimination de ces sombres aspects et de les attirer dans les rangs de ceux qui luttent pour la paix. En ce sens, l'importance des peuples est immense. La conscience de tous doit être canalisée vers l'action pratique. Tous les habitants de la planète doivent faire leur possible pour déclencher des actions politiques, sociales, professionnelles, doivent faire leur possible pour la paix et contre les armements. Je considère que c'est là la plus grande chance de l'avenir, une chance réalisable par la collaboration large de toutes les forces progressistes.

Entre traditions et perspectives

Le troisième Colloque roumano-britannique d'Histoire

Le Colloque roumano-britannique d'Histoire initié en juillet 1975 à Căciulați, repris ensuite à Londres en mai 1978, et dont la troisième édition a été accueillie cette année 1981 par l'Institut d'Histoire « A.D. Xenopol» de Iași a déjà des traditions. Organisé par la Section d'Histoire de l'Académie des sciences sociales et politiques de la R. S. de Roumanie en collaboration avec le Comité britannique d'études sud-est européennes, le Colloque de Iași a eu pour thème les « Relations anglaises entre 1821 et 1918 dans le contexte européen». L'attention des historiens — qui ont eu, à cette occasion, un fructueux échange d'idées et d'opinions, profitable pour tous — a été retenue pendant trois jours par les exposés présentés, dont: Opinia publică engleză și lupta românilor din Transilvania pentru drepturile politice **(«L'opinion publique anglaise et la lutte des Roumains de Transylvanie pour des droits politiques») (académicien Ștefan Pascu),** Punctele de vedere britanice privind Unirea Principatelor **(« Points de vue britanniques sur l'Union des Principautés») (Dr Trevor Hope),** Raporturi economice româno-engleze după 1821 **(« Rapports économiques**

roumano-anglais après 1821») (Dr Paul Cernovodeanu), Contribuţii româneşti la teoria şi practica neutralităţii **(« Contributions roumaines à la théorie et à la pratique de la neutralité») (Dr M. Pearton),** Interferenţe şi relaţii culturale româno-engleze în epoca modernă **(« Interférences et relations culturelles roumano-britanniques à l'époque moderne») (Dr Al. Duţu, Dr Al. Zub), etc. Les exposés, les interventions et les débats au cours des réunions de travail, auxquels se sont ajoutés tout naturellement les entretiens noués pendant les pauses, ont beaucoup contribué à l'établissement de nouvelles relations, dans le sens d'une meilleure connaissance réciproque, entre les deux peuples. Curieux de savoir, d'une part, ce qui a suscité chez les participants anglais l'intérêt pour l'histoire et la culture roumaines et, d'autre part, quelles sont les impressions des historiens britanniques sur la Roumanie et sur son histoire, nous nous sommes adressés d'abord au professeur ERIC D. TAPPE, le doyen d'âge de la délégation britannique, bien connu par ses ouvrages scientifiques consacrés à l'introduction dans les milieux anglophones des problèmes d'histoire, de culture et de civilisation roumaines. Le Dr Tappe a longtemps dirigé le département de littérature roumaine créé en 1921, de l'École d'études slaves et est-européennes de l'Université de Londres, et dont l'existence témoigne d'un intérêt plus ancien pour le monde roumain, – prémisse importante du dialogue scientifique roumano-britannique. La première question que nous avons adressée au professeur Tappe se reportait au rôle joué par cette école, à l'activité qu'elle a déployée pour éveiller l'intérêt général pour l'histoire et la culture roumaines.**

— Au début, *nous a dit le professeur E.D. Tappe*, le réputé orientaliste roumain Marcu Beza a donné, plusieurs années durant, des conférences à King's College et ensuite à l'École d'études slaves et est-européennes. Mais comme la langue roumaine n'était pas étudiée à l'époque à l'Université de Londres en tant que discipline principale autonome, son activité a été plutôt celle d'un chercheur que d'un professeur. Pendant la seconde guerre mondiale, la place de chargé de cours est demeurée vacante. Seul Grigore Nandriş donnait encore des cours de langue. Ce n'est que plus tard, en 1948, lorsqu'il devint professeur de philologie slave comparée, que fut créé le poste de chargé de cours de langue et de littérature roumaines, qui m'a été confié.

— *Qu'est-ce qui vous a déterminé à entreprendre vos recherches sur la langue et la littérature roumaines?*

— Mon intérêt pour ces recherches date des années où j'étais étudiant à Oxford et me préoccupais d'études classiques. L'embarrassante absence de livres roumains dans les bibliothèques britanniques m'a décidé à me consacrer aux relations anglo-roumaines, et à mettre en valeur un important fonds de manuscrits et de livres inconnus jusqu'alors aux historiens roumains. Bien que je me sois retiré de l'enseignement en 1977, j'ai maintenu d'étroits rapports avec l'École d'études est-européennes, avec la section roumaine, notamment. Tout récemment j'ai assisté à un examen de doctorat en langue et littérature roumaines et j'ai constaté que les deux candidats avaient atteint une véritable performance. Le Dr Dennis Deletant et son épouse Andrea (née Caracostea) ainsi que le chargé de cours Virgil Florea ont su admirablement éveiller l'intérêt des deux candidats pour la langue et la littérature roumaines.

Nous nous sommes adressés ensuite au Dr DENNIS DELETANT, spécialiste de culture roumaine ancienne et titulaire de la chaire de langues et de littératures sud-est européennes de l'Université de Londres, et lui avons posé la même question.

— Ce qui m'a déterminé à m'occuper de la culture roumaine? Je pense que c'est la curiosité. J'ai été frappé de ce qu'une île de latinité ait pu survivre dans cette partie si agitée de l'Europe. Je souligne le mot agité, car nous, les Anglais, habitants d'une île de l'autre côté de l'Europe, nous avons eu un sort plus heureux que celui des autres peuples du continent. C'est là que je chercherais d'ailleurs une explication pour les différences les plus marquantes entre nos mentalités et leur influence sur la connaissance réciproque roumano-anglaise. Je pense d'abord au fait qu'un Anglais qui s'occupe d'une autre culture part, en général, de l'idée que sa propre culture est, par le jeu du hasard, une culture universelle, et il est étonné de constater qu'une autre, comme la culture roumaine, par exemple, qui s'est manifestée au milieu de tant de vicissitudes, ait pu subsister et s'épanouir. Il est étonnant aussi de voir avec quelle rapidité la culture roumaine a pu assimiler le bagage culturel européen au cours des deux derniers siècles. Ce sont là des questions qui mériteraient selon moi d'être mieux étudiées. C'est pourquoi j'ai dirigé mon attention vers la culture et la mentalité des érudits roumains du XVIe au XIXe siècles. Et je dois avouer que c'est un processus très compliqué pour quelqu'un qui compte avoir devant soi de nombreuses années de travail dans ce domaine.

Nous avons posé la même question aussi au Dr E. TREVOR HOPE de l'Institut de recherches historiques de Londres, qui a introduit dans le circuit de l'historiographie quelques intéressants journaux de voyageurs anglais ayant parcouru les contrées roumaines à la fin du XVIIIe siècle, et qui a poursuivi l'écho des problèmes roumains dans l'opinion publique britannique au siècle suivant.

— Mon intérêt pour l'histoire des Roumains et l'histoire des Balkans remonte déjà à près de dix ans, à l'époque où je suis venu pour la première fois en Roumanie et que j'ai établi des contacts avec des chercheurs de l'Institut d'Histoire « Nicolae Iorga » de Bucarest. Ayant étudié ensuite les archives britanniques, j'ai constaté que l'opinion publique concernant les Roumains s'est formée, en général, par deux voies, l'une officielle-diplomatique et l'autre, officieuse, déterminée par l'intérêt manifesté par certains particuliers, et dont l'évidence échappe au Public Record Office. La première est plus facile à suivre. L'autre exige encore de nombreuses recherches et je crois — me trouvant d'accord en cela avec Cornelia Bodea, professeur à l'Université de Bucarest, fidèle amie et bonne collègue — qu'il est important d'établir avec précision quelles ont été les personnes qui ont milité en Angleterre pour la cause des Roumains et ont contribué à l'imposer à l'attention de l'opinion publique britannique. C'est dans cette intention que j'ai commencé mes recherches dans les archives et les bibliothèques d'Angleterre et

que je suis parvenu à établir une collection de rapports et de journaux de voyage jusqu'ici inconnus, surtout pour les trois dernières décennies du XVIIIe siècle.

La situation est pareille pour le XIXe siècle, à cette différence près que le volume des informations officielles augmente considérablement pour cette période, cependant que l'identification des sources officieuses — non constituées en fonds spéciaux — s'avère plus difficile encore. Peu à peu, l'information est devenue plus riche et j'ai abouti à de nouveaux points de vue concernant les relations anglo-roumaines jusqu'au milieu du XIXe siècle.

Le professeur TAPPE tint à ajouter: « J'ai encore un riche matériel inédit, recueilli au long de plusieurs années. J'espère pouvoir l'interpréter et le mettre à la disposition de nos collègues anglais et roumains par l'intermédiaire de plusieurs articles. »

En ce qui concerne la deuxième partie de notre entretien, lorsque nous nous sommes enquis des impressions que nos hôtes allaient remporter en Angleterre, nous avons reçu une réponse écrite, une sorte d'opinion commune des membres de la délégation britannique, qui y avaient d'ailleurs tous apposé leurs signatures. On peut y lire:

« À l'occasion du troisième Colloque anglo-roumain d'histoire, nous souhaitons exprimer nos remerciements les plus cordiaux et les plus sincères à nos collègues roumains pour l'amabilité et l'hospitalité avec lesquelles la délégation britannique a été accueillie. Nos entretiens, officiels ou non, ont été stimulateurs, fructueux et riches d'enseignements. Nous avons été très heureux de la possibilité qui nous a été donnée de renouveler d'anciennes amitiés et d'en nouer de nouvelles avec nos collègues roumains. Nous allons quitter Iaşi avec les meilleurs souvenirs et une impression positive affermie quant à la grande tradition culturelle et intellectuelle de cette cité raffinée. Nous attendons avec impatience la publication des travaux du Colloque, qui pour nous sera un permanent memento de notre rencontre, 3 juillet 1981». *Ont signé tous les membres de la délégation: Pr Dr Richard Clogg, Pr Dr Maurice Pearton, Pr Dr Harry Hanah, Pr Dr David Turnock, Pr Dr (r) Eric Tappe, Pr Dr Dennis Deletant, Pr Dr Trevor Hope.*

Propos recueillis par
AL. PASCU et ST. LEMNY

Quelques précisions sur l'histoire des Roumains telle qu'elle se reflète dans des publications de l'étranger

La « *Frankfurter Allgemeine Zeitung* » publie une suite d'articles sur l'origine des Roumains sous la signature du Dr Andreas Jonas et du Pr Donald Mckay. Normalement, de tels articles ne mériteraient pas de réponse obligatoire. Mais le prestige du journal qui leur a trouvé une place dans ses colonnes, les lecteurs auxquels ils s'adressent, les titres scientifiques et universitaires des deux signataires, ainsi que le fait qu'on retrouve ces idées dans des travaux récents à prétention scientifique sont autant de motifs sérieux pour prendre en discussion les opinions formulées.

L'idée principale développée dans les trois articles est celle de l'origine sud-danubienne des Roumains, issus, y est-il affirmé, d'une région à aire très restreinte autour du lac Archis (Ohrida), d'où. par migration des pâtres nomades valaques vers les quatre points cardinaux, ils essaimèrent dans les territoires enregistrés plus tard par les sources historiques.

Les arguments invoqués sont connus, car ils font partie de l'arsenal de R. Röesler et de ses disciples:

1. l'existence en roumain et en albanais de mots communs;
2. la présence de noms géographiques dans les Balkans;
3. les emprunts en roumain de termes sud-slaves;
4. l'absence de termes germaniques anciens dans la langue roumaine;
5. l'origine non roumaine des noms des villes et des rivières importantes de Transylvanie;
6. le fait que les fouilles archéologiques n'ont pas confirmé l'origine nord-danubienne des Roumains;
7. la dépendance — jusqu'en 1767 — des Roumains de la juridiction de l'évêque d'Archis etc.

Au-delà de ces idées qui peuvent être, éventuellement, intégrées dans les limites d'une discussion scientifique, interviennent une série de phrases dont il n'est nul besoin de souligner l'agressivité. On y parle de la « théorie-dilemme du daco-romanisme par laquelle les Roumains cachent leur origine balkanique », du « conte » de la « théorie daco-romane », « toujours repoussée par les scientifiques comme non-fondée », on y cite une phrase de G. Stadtmüller où l'on rappelle « le chauvinisme infantile exacerbé » etc.

Ce qui est choquant dans l'« argumentation » des deux auteurs en question, c'est le fait qu'ils se croient à l'abri de toute responsabilité propre en invoquant des noms et des idées qu'ils énumèrent dans un désordre re-

cherché. Les historiens de l'époque moderne (S. Dragomir) et les linguistes qui n'ont jamais embrassé la thèse de la patrie au sud du Danube (Al. Rosetti) sont cités d'une manière visant de toute évidence à dérouter le lecteur non averti, et c'est à cette même catégorie qu'il faut aussi rattacher l'allusion à l'enregistrement « minutieux par les *chroniques byzantines* » de la migration des Valaques à travers la zone centrale des Balkans vers le Danube.

Les auteurs, A. Jonas et D. Mckay, espèrent obtenir un surplus d'impression favorable en faisant semblant de fournir une information toute neuve par la citation d'éditions récentes d'œuvres parues soit au début du XXe siècle (O. Densusianu), soit pendant l'entre-deux-guerres ou au début de la seconde guerre mondiale (Al. Rosetti, G. Statdmüller).

Ce qui frappe encore c'est le fait qu'ils ne font mention d'aucun nom d'historien ou de linguiste ayant adopté une position contraire. Il est probable que de tels noms ne leur ont pas semblé avoir suffisamment d'éclat. Cependant, on pourrait citer assez d'historiens roumains, tels D. Onciul, A. D. Xenopol, N. Iorga, V. Pârvan, N. Bănescu, G. Brătianu, S. Dragomir, I. I. Nistor, C. C. Giurescu, C. Daicoviciu, R. Vulpe, Gh. Ştefan ou I. Nestor qui, dans des travaux de synthèse et dans des études, ont démontré la continuité des Roumains au nord du Danube et l'absence de fondement des arguments concernant leur origine balkanique. Les collaborateurs de la « *Frankfurter Allgemeine Zeitung* » ont également « oublié » les noms des grands historiens étrangers qui se sont déclarés contre la thèse de la patrie sud-danubienne. À celui de Th. Mommsen on peut ajouter ceux de L. Ranka, V. Duruy, J. Jung, J. L. Pic, V. Chapot, Fr. Altheim, F. Lot ou R. Paribeni. D'ailleurs, choqué par les points de vue tellement contradictoires de certaines historiographies voisines, F. Lot devait s'exclamer: « D'autre part, où placer les Daco-Roumains? Hongrois, Serbes, Bulgares, Grecs sont d'accord pour n'en vouloir à aucun prix, ni en Transylvanie, ni en Serbie, ni en Bulgarie, ni en Macédoine ou sur le Pinde. *Ils ne sont pourtant pas tombés du ciel ou vomis par l'enfer* (c'est nous qui soulignons). Cette unanimité contre les Roumains incite alors à adopter la thèse de la persistance daco-roumaine au Nord du Danube » (RHSEE, XX, 1943, p. 52). Quant à R. Paribeni, il achevait le premier tome de son œuvre *Optimus Princeps* en ces termes: « La coniazione di monete con la leggenda *Dacia Provincia* nell'anno 112 ci fa ritenere, che in quell'epoca il vasto programma fosse in gran parte esaurito. Per esso *Traiano riusciva a fondare nell'Europa Orientale una civiltà latina* (c'est nous qui soulignons) così come Giulio Cesare e Augusto l'avevano fondata nella Occidentale. E si vivace e profonda fu la impronta di romanità, che corso di secoli e mutar di vicende non valsero a cancellarla. Pocco più di un secolo duro l'occupazione romana della Dacia (...) tre o quattro generazioni adunque in tutto; eppure un intero popolo attraverso secoli di miserie inaudite (...) *ha serbato illesa e vivida la nobile flamma della sua romanità, e in essa ha trovata la sua estrema difesa per non perire* (c'est nous qui soulignons) *(Optimus Princeps,* in *Biblioteca Storica Principato* V. Messina, 1926, pp. 339—340).

Examinons maintenant les arguments principaux dont les deux auteurs usent pour étayer leur « démonstration »:

I. 1. Le problème de la reconstitution du substrat pré-latin de la langue roumaine n'est pas du tout simple, et en premier lieu du fait que nous ne disposons pas de documents directs nous permettant de connaître les langues maternelles parlées sur les deux rives du Danube dans la période qui a précédé la conquête romaine. De la langue illyrienne, il n'est resté aucun document écrit, de la langue thrace une seule inscription brève (Ezerovo), sujette à diverses interprétations, de la langue dace une seule proposition comportant trois mots seulement, dont deux semblent être des noms propres.

Les anthroponymes, les toponymes et les hydronymes d'origine thrace, dace ou illyrienne ne peuvent offrir suffisamment d'éléments pour la compréhension de la structure de ces langues. Cette situation n'est pas unique. Nous retrouvons ce phénomène aussi dans d'autres cultures sur lesquelles s'est superposée la civilisation romaine (par exemple, Gallia Comata). Il résulte de cette simple constatation que les affirmations catégoriques, dans ce domaine de recherche, sont toujours risquées.

2. Par ailleurs, les recherches entreprises par un grand nombre de générations de linguistes (Fr. Miklosich, H. Schuhardt, G. Meyer, C. Treimer, Th. Capidan, S. Pușcariu, Al. Graur, I. I. Russu, Vl. Georgiev et autres) [1] ont permis d'aboutir à quelques conclusions sur les 160 à 170 mots roumains provenant du substrat. La première réalisation importante consiste en la délimitation des mots communs au roumain et à l'albanais (environ 70) par rapport aux mots relevant uniquement du roumain (environ 90 à 100). La seconde constatation importante réside en ce que les 70 mots communs au roumain et à l'albanais ne sont pas des *emprunts* provenant d'une vie commune roumano-albanaise sur les rives du lac Archis, mais qu'ils proviennent d'un fonds commun aux deux langues — le thraco-dacomésien ou daco-mésien (Em. Petrovici, Vl. Georgiev, I. I. Russu, I. Coteanu). Il est significatif que, différemment du daco-roumain, certains dialectes parlés par les Roumains du sud du Danube contiennent un nombre plus petit de mots qui soient communs aussi à l'albanais, cela en dépit de leurs contacts plus fréquents et plus prolongés [2].

---

[1] Pour l'historique de ce problème, on peut consulter: I.I. Russu, *Elementele autohtone în limba română. Substratul comun româno-albanez* (« Les éléments autochtones dans la langue roumaine. Le substrat commun roumano-albanais »). Éditions de l'Académie de la R.S. de Roumanie, 1970 et *Limba traco-dacilor* (« La langue des Thraco-Daces »), Ed. Științifică, Bucarest, 1967; une position plus récente, dans: I. Coteanu, *Originile limbii române* (« Les origines de la langue roumaine »), Édit. Științifică și Enciclopedică, Bucarest, 1981, pp. 18 et suiv.

[2] Sextil Pușcariu, *Limba română* (« La langue roumaine »), 1er vol., Fundația pentru literatură și artă, Bucarest, 1940, p. 269.

3. Enfin on ne saurait négliger le fait que le roumain contient un grand nombre de mots appartenant au fonds pré-latin, qui ne peuvent provenir que du substrat daco-mésien et qui *ne sont pas communs à l'albanais* [3]. Leur existence dans la langue n'a d'autre valeur que celle de souligner l'individualité de la langue roumaine parmi les autres langues romanes, car, après une période de bilinguisme daco-romain, le latin a éliminé le dace de l'usage, tout en conservant un petit nombre de mots que la nouvelle langue a ensuite transformés conformément à ses lois phonétiques propres [4].

Il faut préciser que la recherche archéologique effectuée dans la période de l'après-guerre a apporté des contributions fondamentales à l'établissement des deux phénomènes qui constituent la cause de la structure particulière de la langue roumaine: la continuité des Daces dans les provinces et la symbiose daco-romaine. Il n'est nul besoin de détails trop nombreux, car il suffit de rappeler qu'on a déjà identifié 87 villages appartenant à la population daco-romaine, nombre d'entre eux constituant des habitats encore plus anciens, remontant à la période pré-romaine; on a examiné aussi un nombre important de cimetières appartenant à la population daco-romaine, tels, par exemple, ceux de Locusteni, Enisala, Soporul de Cîmpie, Obreja etc. De même, il a été prouvé que l'existence des Daces dans les forts romains et dans les localités présentant un caractère urbain n'est pas fortuite. Déjà, dans 9 forts et 8 centres urbains, on a trouvé de nombreux et importants témoignages de la présence d'une population dace. Cette réalité doit être mise en corrélation avec des informations écrites (Ptolémée, Tabula Peutingeriana) qui font mention d'un nombre inhabituellement grand de localités dont les noms sont, sans aucun doute, d'origine autochtone. Les 27 toponymes d'origine prélatine, dont 22 sont certainement d'origine dace, ne peuvent s'expliquer que par leur adoption par les Romains.

Enfin, il existe à l'heure actuelle un nombre suffisant de découvertes archéologique qui attestent la persistance du substrat dace dans la province, dans des complexes de type Bratei, cimetière 1— Sighişoara « Dealul Viilor » — Berbiţa — Gropşani jusqu'aux IVe et Ve siècles de notre ère.

La délimitation des complexes culturels appartenant aux Daces libres, ainsi que l'analyse de l'impact provoqué par la conquête romaine et par l'intensification de l'influence de la civilisation romaine sont également le fruit d'une réalisation exceptionnelle de l'archéologie de l'après-guerre. Les recherches de R. Vulpe à Poieneşti, celles de Gh. Bichir à Pădurani, Poiana Dulceşti, Mătăsaru et Scorniceşti, celles de I. Ioniţă et de V. Ursachi à Văleni, où a été découvert le cimetière carpique le plus étendu (plus de 1 000 tombes), de S. Orintz à Chilia, de M. Constantiniu à Militari et Strău-

[3] I. I. Russu, *Limba traco-geţilor* (« La langue des Thraco-Gètes ») *cit.* pp. 216 et suiv.

[4] I. I. Russu, *Elementele autohtone . . .* (« Les éléments autochtones . . . »), *cit.* pp. 110—116; I. Coteanu, *op. cit.*, pp. 27—28.

leşti, les recherches de I. H. Crişan et S. Dumitraşcu dans la zone des Daces libres de l'Ouest, ainsi que la parution de travaux de synthèse tels celui de Gh. Bichir sur la culture carpique, paru aussi en traduction anglaise, à Londres, ont modifié de manière substantielle la compréhension du processus de romanisation.

À la lumière d'une telle réalité, la phrase par laquelle Donald Mckay achève sa lettre adressée à la FAZ « Au niveau actuel des connaissances linguistiques, mais aussi des *fouilles archéologiques* (c'est nous qui soulignons), ce sont les Balkans de l'Ouest et non pas l'ancienne Dacie (la Transylvanie, le Banat) qui semblent devoir être le pays d'origine des Valaques (Roumains) », s'avère franchement ridicule.

II. L'explication de l'absence ou du nombre très réduit de mots germaniques anciens dans la langue roumaine doit être cherchée, en premier lieu, dans le caractère non dispersé du bref séjour des peuplades germaniques primitives au Nord du Danube, ainsi que dans le caractère assez réduit de cette présence tant du point de vue numérique que de celui du contact avec la population autochtone.

1. Les recherches archéologiques récentes, corroborées aux sources littéraires ou épigraphiques, obligent à une reconsidération des conceptions des XVIIIe et XIXe siècles concernant le sort de la Dacie après le retrait aurélien.

a) Les Wisigoths semblent s'y être installés entre les années 313/319 (lorsque se produit la liquidation du pouvoir militaire des Daces libres de la Moldavie)[5] et 332 (date de la conclusion du fœdus avec Constantin)[6]. Ils occupent, en *groupes compacts*, en principal, la zone située à l'est du Siret ainsi que la moitié est de la Plaine Valaque et pressent sur le Danube[7]. On ne connaît pas d'habitats ou de cimetières dans l'ancienne Dacie Romaine (la Transylvanie, le Banat, l'Olténie) ni à l'ouest du limes transalutéen)[8], à l'exception d'un petit groupe qui s'infiltre, peut-être vers l'an 350[9], dans la vallée supérieure du Mureş.

Ils passent ensuite, en masse, au sud du Danube, vers 376/377, suivis en 381, par le parti traditionnaliste ayant Atanaric à sa tête.

---

[5] Gh. Bichir, *Cultura carpică* (« La culture carpique »), Bucarest, 1973, pp. 153—154; *idem*, *Dacii liberi* (« Les Daces libres ») dans le volume *2050* de ani (« 2050 années »), Bucarest, 1980, pp. 153 et suiv.

[6] *Ibidem*, p. 153

[7] L. Bârzu, *Descoperiri de materiale romane tîrzii* (« Découvertes de matériaux romains tardifs ») dans le volume *2050* de ani, Bucarest 1980, pp. 161 et suiv.

[8] I. Ioniţă, *Contribuţii cu privire la cultura Sîntana de Mureş-Cerneahov* (« Contributions concernant la culture Sîntana de Mureş-Tcherniachov »), « *Arheologia Moldovei* », IV, 1965, pp. 189 et suiv. B. Mitrea-C. Preda, *Necropole din secolul IV* (« Nécropoles du IVe siècle »), Bucarest, 1964.

[9] K. Horedt, *Unele probleme privind răspîndirea culturii Sîntana de Mureş-Cerneahov* (« Quelques questions concernant la diffusion de la cultura Sîntana de Mureş-Tcherniachov »), SCIV, 6, 1967, pp. 577 et suiv.

b) Les Ostrogoths, attestés *archéologiquement* entre les années 420/430 environ et 480, représentent, semble-t-il, une très mince couche dirigeante [10]. Ils abandonnent en 488 l'espace occupé par eux en Pannonie et s'installent en Italie.

c) De même que les Ostrogoths, les Gépides ont leur centre politique à l'ouest des Carpates occidentales. L'installation, en Transylvanie, de groupes de Gépides *plus importants* ne survient qu'après l'an 568 environ. Les vestiges afférents cessent d'apparaître après les années 630—650 environ. Ce déplacement n'affecte ni le Banat ni les régions extracarpatiques.

Donc, en Transylvanie, le seul groupe germanique plus important numériquement était constitué par les Gépides.

Le tableau esquissé plus haut résulte de la délimitation des cultures matérielles représentant les diverses vagues germaniques (la culture Tcherniakhov pour les Wisigoths, la série des tombes princières pour les Ostrogoths, le groupe Bandu-Bratei, le cimetière 3 pour les Gépides) de celle de la population autochtone daco-romane (Bratei) [11], cim. 1 Hărman [12], Verbiţa [13], Gropşani [14], Băleni [15], Costişa [16], pour les IVe et Ve siècles et Bratei [17] — habitat, Sighişoara [18], Ipoteşti—Cîndeşti—Ciurelu—Botoşana II [19] pour les Ve, VIe/VIIe siècles.

2. Les contacts entre les deux groupes de population ont été, sans nul doute, rendus plus difficiles par:

a. Le caractère fermé des communautés germaniques, organisées suivant leurs lois et traditions propres;

b. le niveau différent de développement social et économique d'organisation politique et de traditions spirituelles;

---

[10] R. Harhoiu, *Componenţa romană tîrzie a orizontului cultural — Pietroasa*, (« La composition romaine tardive de l'horizon culturel — Pietroasa ») in *2050* de ani, Edit. Universităţii Bucureşti, Bucarest, 1981, pp. 183 et suiv.

[11] L. Bârzu, *Continuitatea populaţiei autohtone în Transilvania*, (« La continuité de la population autochtone en Transylvanie »), Edit. Acad. R.S.R., Bucarest, 1973.

[12] M. Marcu, *Noi cercetări privind secolul al IV-lea la Hărman* (« Nouvelles recherches concernant le IVe siècle à Hărman »), dans « *Cumidava* », no. 5, Braşov, 1971 pp. 45 et suiv.

[13] D. Berciu, *Săpăturile de la Verbiţa* (« Les fouilles de Verbiţa »), SCIV, III, 1952, p. 161

[14] Gh. Popilian, M. Nica, *Săpăturile de la Groşani* (« Les fouilles de Groşani ») in « *Materiale şi cercetări arheologice* » Lors de la XIIIe session annuelle de rapports. Musée du Pays des Criş, Oradea, 1979, p. 155

[15] Informations fournies par l'auteur des fouilles, L. Muscă (inédit).

[16] Dan Gh. Teodor, *Teritoriul est-carpatic* (« Le territoire carpatique de l'est ») Ed. Junimea, Iaşi, 1978; I. Mitrea, *Regiunea centrală a Moldovei* (« La Région centrale de la Moldavie ») in « *Carpatica* », XII, Bacău, 1980, pp. 55 et suiv.

[17] Inédit. Recherches de L. Bârzu

[18] R. Harhoiu, Gh. Baltag, Communication, Institut d'Archéologie, Bucurest, 1980.

[19] Dans Gh. Teodor, *op. cit., loc. cit.*

3. Bien que des contacts et des influences réciproques aient été enregistrés [20], la résistance que les peuplades germaniques primitives ont opposée aux tendances d'assimilation de la civilisation romaine — résistance se matérialisant, entre autres, aussi par l'adoption du christianisme de rite aryen [21] — n'a pas favorisé une symbiose daco-romaine-germanique et, par conséquent, celle des emprunts linguistiques non plus [22].

III. En ce qui concerne l'argument toponymique et hydronymique, celui-ci est, à son tour, d'une valeur douteuse.

1. D. Mckay oublie ou ignore que l'absence de continuité des noms de certaines villes de Transylvanie s'explique par:

a) la disparition de la vie urbaine au début du Ve siècle et la ruralisation complète de la vie dans l'ancienne province;

b) la reprise tardive de la vie urbaine en Transylvanie, en relation étroite avec le progrès de l'autorité de la couronne hongroise et de la colonisation saxonne;

c) l'affectation de noms nouveaux au villes rebâties;

d) le fait que la situation n'est pas identique dans les régions extracarpatiques où il ne s'est point produit de colonisation hongroise ou allemande et où l'on trouve des noms de ville typiquement roumains.

Il a été démontré depuis fort longtemps [23], à partir de documents de chancellerie, qu'un très grand nombre de noms hongrois de localités ne sont que la simple traduction de toponymes anciens. En même temps, les

---

[20] Gh. Diaconu, *Finheimische und Wandervölker im 4 Jahrhundert U.Z. auf dem Gebiete Rumäniens, in « Dacia »* n° 8, 1964, pp. 165 et suiv. et *Über die Fibel mit umgeschlagenen Fuss*, in « *Dacia* », n° 15, 1971, pp. 239 et suiv.; V. Palade, *Atelierele pentru lucrat piepteni de os* (« Les ateliers pour la fabrication des peignes en os »), in « *Arheologia Moldovei* », 4, 1966, pp. 261, et suiv.; Idem, in « *Carpatica* » n° II, Bacău, 1969, pp. 233 et suiv.

[21] M. Simonetti, *L'Incidenza dell'Arianesimo nel rapporto fra romani e barbari*, in « *Atti dei Convegni Lincei* », 45, Rome, 1980, pp. 367 et suiv.

[22] I. Coteanu, *op. cit.*, pp. 48—50

[23] N. Drăganu, *Toponimie și istorie* (« Toponymie et histoire »), Cluj; *idem, Originea numelor satelor de pe valea Someșului de Sus și vechimea lor*, (« L'origine des noms des villages de la Vallée de Someșul de Sus et leur ancienneté »), Biblioteca Institutului de Istorie națională, 1928; *idem, Românii în veacurile IX—XIV*, (« Les Roumains du IXe au XIVe siècle »); *idem, Ancienneté et expansion des Roumains*, in « Balcania », VI, 1943, pp. 423 et suiv.; I. Iordan, *Toponimia românească* (« La toponymie roumaine »), Bucarest, Edit. Acad. R.S.R., 1963; T. Capidan, *Les noms géographiques de Roumanie*, in « *Langue et littérature* », IV, n° 12, 1948; Em. Petrovici, *Continuitatea daco-romană și slavii*, (« La continuité daco-romaine et les Slaves ») in « *Transilvania* » n° 71, Sibiu, 1942; *idem, Vestiges des parlers slaves*, in « *Balcania* » VI, 1943, pp. 498 et suiv., « *Balcania* » VII, 1. 1944, pp. 474 et suiv., « *Balcania* » VIII, 1945, pp. 228 et suiv.; Gh. Brătianu, *Histoire roumaine*, RHSEE, IX, 1943, pp. 161—162; I. Pătruț, *Toponime oficiale și populare*, (« Toponymes officiels et populaires ») in « *Studii și materiale de onomastică* » n° 1, Bucarest, 1969, I, pp. 80 et suiv.; Em Petrovici, *Toponimie ungurească* (« Toponymie hongroise ») in « *Transilvania* » 74, (1943), n° 2

études microzonales ont avéré que, pour ce qui est des noms de localités, *la couche roumaine est la plus ancienne, la plus importante et la plus stable*, ce qui démontre *que les Roumains sont créateurs de toponymie* [24].

2. En ce qui concerne les hydronymes, il est indubitable, en dépit des dificultés de reconstituer les étapes exactes de l'évolution phonétique [25], que la langue roumaine a conservé les noms d'origine pré-latine (empruntés aux autochtones par les Romains, et, plus tard, par les Slaves) d'une série de cours d'eau, tels le Mureş, le Someş, l'Olt, l'Argeş, le Siret, le Prut etc.

IV. La dépendance de l'église roumaine de l'archevêché d'Archis est un vieil argument röeslérien que l'on peut considérer sous deux aspects:

1. la valeur de l'information sur laquelle se fonde cette supposition. À cet égard, il est prouvé depuis très longtemps que la tradition des XVIIe et XVIIIe siècles relative à une telle dépendance ne concerne que des réalités sud-danubiennes [26], fondées sur trois « novelles » — émanant de la chancellerie de Basile II le « Bulgarochtone » entre 1019 et 1020 — concernant l'organisation et la juridiction de l'église bulgare après la liquidation de l'empire et la restauration de l'autorité byzantine dans toute la Péninsule Balkanique. Il est au moins étrange de ramener ainsi en discussion un argument dont l'inconsistance a été soulignée par toute une série de travaux ou études [27] qui ont paru voilà déjà quarante ans, et cela d'autant plus qu'une étude parue cette année [28] présente le stade actuel du problème en mentionnant le fait que la tradition en question reflète une réalité de très brève durée, à savoir de la cinquième décennie du XVIe siècle. D'ailleurs, avec l'approbation de la patriarchie de Constantinople, les deux pays roumains ont organisé leurs propres sièges métropolitains dès le XIVe siècle — sous Alexandre Nicolae en Valachie (1359) et, après de longues négociations, portées sous le règne de plusieurs princes Muşat, sous Alexandre le Bon en Moldavie (1401). Quant à la dépendance de plusieurs églises du Maramureş (monastère de Peri) de ce même siège patriarcal, on la trouve enregistrée en 1391. En outre, on connaît l'aide reçue par l'église orthodoxe

---

[24] I. Dan, *Toponimia şi continuitatea în Moldova de Nord* (« La Toponymie et la continuité dans la Moldavie du Nord »), Iaşi, Edit. Junimea, 1980

[25] I. Coteanu, *op. cit.*, pp. 25—27

[26] M. Lascaris, *Joachim, Métropolite de Moldavie et les relations de l'église moldave avec le patriarcat de Pec et l'archevêché d'Archis (Ochrida) au XVe siècle*, in « *Bulletin de l'Académie roumaine* », XVIII, 1927.

[27] Gh. Brătianu, *O enigmă şi un miracol istoric: poporul român* (« Une énigme et un miracle historique: le peuple roumain »), Bucarest, Fundaţia pentru literatură şi artă, 1940, et *Le Problème de la continuité daco-roumaine*, dans « *RHSEE* », no XX, 1943 pp. 46 et suiv.; Th. M. Trâpcea et I. I. Nistor, *Legăturile cu Ohrida şi exarhatul Plaiurilor* (« Les relations avec Archis et l'exarchat des Plaines ») in « *Balcania* » VIII, 1945, pp. 248 et suiv.

[28] S. Brezeanu, *Comentarii pe marginea lucrării lui André Du Nay* (« Commentaires en marge de l'ouvrage d'André Du Nay ») in « *Revista de Istorie* », tome 33, no 10, 1980, p. 2001 et note 81 de la page 2001.

de Transylvanie de la part des Princes régnants dans les pays roumains et de la part de ces deux métropolies [29]. Cette dépendance est confirmée également par le traité d'alliance conclu le 20 mai 1595 entre Michel le Brave et Sigismond Bathory: « Et toutes les églises roumaines se trouvant sous la souveraineté de Sa Sérénité seront placées sous la juridiction et la disposition de l'Archevêque de Tîrgovişte, suivant les directives du Droit canonique et de l'organisation de ce pays » (cf. I. Lupaş, *Destituirea unui episcop român din Ardeal la anul* 1574 « La Destitution d'un évêque roumain de Transylvanie en l'an 1574 »), in *Studii şi Conferinţe*, I. Bucarest, 1928, pp. 112—113). On peut même ajouter que ces relations entre la Patriarchie de Constantinople et les métropolies des Pays roumains ne sauraient être séparées de l'effort en vue de contrecarrer la propagande catholique et, plus tard, celle de la Réforme, au-delà des monts. En même temps on ne saurait négliger l'aide accordée par les princes roumains à l'ensemble de l'orthodoxie orientale, aide allant jusqu'à l'immixtion directe dans les affaires de la patriarchie de Constantinople (Cf. Fr. Pall, *Les relations de Vasile Lupu avec l'Orient orthodoxe et particulièrement avec le Patriarcat de Constantinople*, in « *Balcania* », VIII, 1945, pp. 66 et suiv.). Ces quelques éléments suffisent à prouver l'erreur de M. A. Jonas qui parle d'une dépendance par rapport à l'archevêché d'Archis, jusqu'en 1767.

2. la valeur de la juridiction religieuse dans le jugement d'un processus ethno-linguistique. L'argument employé nous semble puéril, car ce serait risquer fort que de supposer l'existence d'un lien absolu entre la patrie d'origine de certains fidèles et le siège du chef de l'Église. En partant d'un tel argument, on aboutit à des conclusions absurdes, car on en arriverait, par exemple, à soutenir l'origine italienne des catholiques africains du fait de leur dépendance du siège papal ou bien de l'origine grecque de tous les orthodoxes qui dépendent de la patriarchie de Constantinople

V. Aucun texte byzantin ne fait mention d'une marche quelconque des Roumains, de la zone du lac Archis vers le Nord du Danube. Là, il s'agit purement et simplement d'une fabulation de la part de M. Jonas, lorsque celui-ci affirme que ce déplacement a été « enregistré avec attention ». Bien au contraire, ce qui est éloquent c'est le fait qu'un tel déplacement supposé, qui aurait affecté une zone immense (entre l'Épire, la Thessalie et les Carpates du Nord) n'a été enregistré ni par la chancellerie byzantine, ni par celle bulgare, ni par celle hongroise. Le fait de savoir comment il serait possible qu'un tel exode de population ne soit enregistré en aucune sorte, pas même par l'une des administrations les plus bureaucratiques que connaisse l'histoire, l'administration byzantine, ne semble pas devoir constituer un motif de méditation pour les deux adeptes des « longues marches ». De même qu'il est fort curieux qu'aucun des deux connaisseurs de l'histoire ancienne des Roumains n'ait été frappé par la

[29] I. Lupaş, *Istoria Unirii Românilor* (« Histoire de l'Union des Roumains »), Fundaţia culturală.

circonstance que toutes les informations dont nous disposons, qu'elles proviennent de source byzantine (Kekaumenos) [30], ou occidentale (l'Anonyme franciscain) démontrent que:

a) l'origine daco-romaine des Roumains ne constitue pas un secret du moment qu'elle est consignée, *avec détails*, par Kekaumenos;

b) la direction du déplacement des Roumains était du Nord vers le Sud, voire même de la Pannonie vers les Balkans, non l'inverse.

VI. Le caractère nomade supposé des Roumains est infirmé par les faits suivants:

1. Les 72 noms géographiques cités par Donald Mckay d'après S. Dragomir attestent un habitat de longue durée sur les mêmes lieux, ce que l'on ne peut pas soutenir dans le cas des nomades. D'ailleurs, le fait est notoire que les nomades ne laissent derrière eux que très rarement des noms géographiques. Si les Roumains ont donné des noms à certaines localités et si ces noms se sont conservés au fil des siècles, cela prouve qu'ils y ont habité de manière durable.

2. Des documents de chancellerie et d'autres sources font mention de villages roumains dont l'existence remontait à des centaines d'années, de même que la présence des Roumains dans des communautés à caractère urbain [31].

3. Les découvertes archéologiques effectuées sur tout le territoire de la Roumanie, et que l'on peut dater des IVe ou V^e^ et des Xe ou XIe siècles avèrent l'existence d'une population à économie de type mixte, et non uniquement pastorale.

4. Du point de vue ethnographique, on ne trouve, chez les Roumains, que des types de transhumance, et non de nomadisme [32].

5. Évidemment, personne ne conteste la réalité historique d'importants déplacements de populations dans la péninsule Balkanique. Mais ces migrations ne présentent aucune signification ethnique. Elles ont été provoquées par de grandes invasions ou par les progrès du processus de féodalisation et elles ont affecté, dans une égale mesure, tous les peuples de la péninsule Balkanique.

6. Enfin, il est très difficile de passer sous silence le fait que trois sources indépendantes, la *Géographie arménienne* de Moïse de Choreni [33],

---

[30] Kekaumenos, *Sfaturi şi povestiri* (« Conseils et histoires ») dans « *Fontes Historiae Daco-Romaniae* » III, 1975, Edit. Acad. R.S.R., pp. 30—45; S. Dragomir, *La patrie primitive des Roumains et ses frontières historiques*, in « *Balcania* », VII, 1, 1944, pp. 63 et suiv.

[31] Şt. Brezeanu, *op. cit.*, pp. 1991 et suiv.

[32] R. Vuia, *Tipuri de păstorit la români* (« Types de vie pastorale chez les Roumains ») in *Studii de Etnografie şi folclor*, vol. II, Bucarest, Éditions Minerva, 1980.

[33] A. Decei, *Românii din veacul al IX-lea până în al XIII-lea*, (« Les Roumains du IXe au XIIIe siècles »), in *Relaţii româno-orientale* (« Relations roumano-orientales »), Edit. Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucarest, 1978, pp. cit et suiv.

la *Chronique turque Oguznamé* [34] et la *Chronique du Notaire Anonyme*, font état de l'existence, au Nord du Danube, de formations politiques roumaines au IXe et Xe siècles.

VII. En ce qui concerne l'aire de formation du peuple roumain, aucun linguiste ou historien sérieux ne la réduit aux frontières actuelles de la Roumanie. La présence des Roumains au Sud du Danube s'explique, en premier lieu, par cette réalité. Il est fort probable que les événements qui se sont produits au cours du VIIe siècle (pénétration des Slaves et, ensuite, des Protobulgares) a rompu le fil de la continuité linguistique qui reliait la masse de la population romanisée sur les deux rives du Danube. On peut parler d'une évolution parallèle, à partir de ce moment, mais indépendante, des deux romanies. La continuité des Roumains au Nord du Danube est prouvée non seulement par des découvertes archéologiques, mais aussi par la richesse et la variété des traditions folkloriques [35]. De même que le détachement du tronc du sud et son évolution historique différente expliquent l'absence dans le folklore aroumain de certains éléments caractéristiques du folklore roumain, tel celui du chant « doïna » [36].

VIII. Il semble que M. Donald Mckay ait oublié que nous nous appelons Roumains et que notre pays se nomme la Roumanie. Le nom de « Vlaques » ou « Valaques » nous a été donné par d'autres et, peu à peu, ce terme a été pris dans une acception péjorative. Pour un spécialiste dans le domaine de l'histoire de l'Europe Centrale, l'ignorance de cette distinction apparaît comme plus que surprenante. Et cela d'autant plus que, tout au long de son article, l'auteur n'a pas omis une seule fois de mettre le nom de Roumanie entre paranthèse.

LIGIA BÂRZU

[34] Mehmet Ali Ecrem, *O menţiune inedită despre românii din secolul al IX-lea* (« Une mention inédite concernant les Roumains du IXe siècle »), in SCIVA, tome 31, no. 2, 1980, pp. 287 et suiv.

[35] O. Bîrlea, *Folclorul românesc* (« Le folklore roumain »), I, Éd. Minerva, Bucarest, 1981, pp. 24—27

[36] *Idem*, p. 26

Avec Giulio Carlo Argan

Sur l'art et la société

Esthéticien, historien et critique d'art, Giulio Carlo Argan est une des personnalités marquantes de la culture de notre siècle. Professeur d'histoire de l'art moderne à l'Université de Rome et auteur de plusieurs études consacrées à l'histoire et à la théorie de l'art, il a élaboré au fil des années une méthodologie de recherche fondée sur l'interprétation du contenu conceptuel de l'œuvre d'art. Parallèlement à son activité dans le domaine de l'art, le professeur Argan a rempli pendant trois ans, de 1976 à 1979, l'importante fonction de maire de la ville de Rome.

Connu par les Roumains passionnés d'art à travers ses études traduites en roumain, G. C. Argan est, à son tour, un bon connaisseur des valeurs de l'art roumain. Se trouvant cette année pour la troisième fois à Bucarest — où il donna au Musée d'art de la République Socialiste de Roumanie une conférence sur l'œuvre de l'architecte italien Andrea Palladio et prononça à l'institut italien de Culture une allocution lors de la clôture des conférences consacrées au tricentenaire de Gian Lorenzo Bernini — le professeur Argan a aimablement répondu à nos questions.

— *Comme historien et chercheur dans le domaine des arts vous avez toujours accordé une attention particulière à l'art contemporain. Parmi les études que vous lui avez consacrées il y a aussi l'ouvrage bien connu* Perte et salut de l'art moderne, *écrit en 1961, où vous affirmiez que le principal problème de l'art à ce moment-là était moins son objet ou ses modalités, que sa légitimité, sa possibilité d'exister, c'est-à-dire de collaborer au processus de civilisation dans le contexte historique actuel. Quelles seraient aujourd'hui, à vingt ans de distance, les chances de l'art dans la société moderne?*

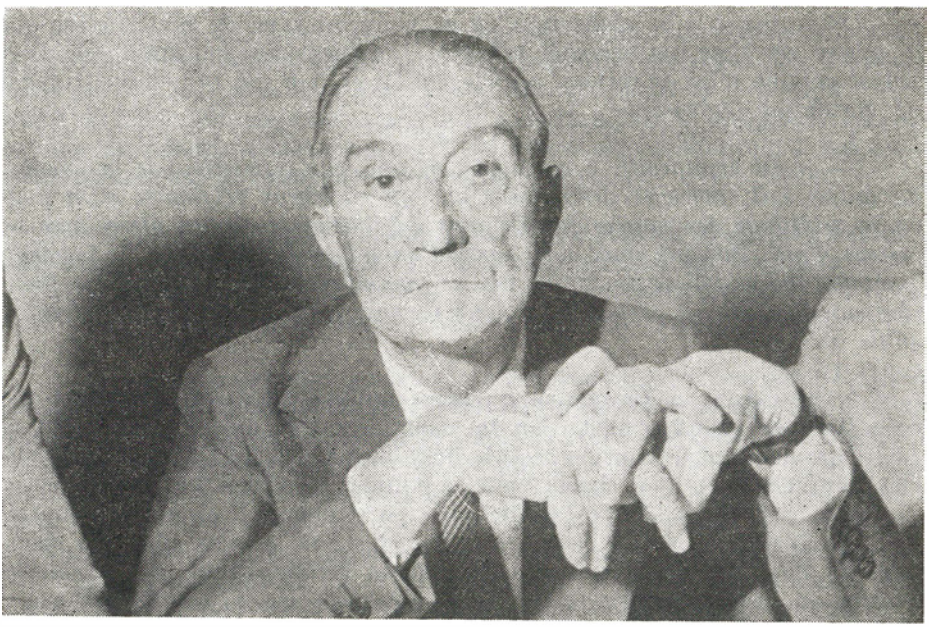
— Dans l'ouvrage que vous avez cité je parlais de deux orientations, de deux conceptions de l'art, divergentes non seulement par les modalités opératoires qu'elles supposent, mais par leurs ambitions et leurs visées esthétiques même — à savoir le design industriel et l'art informel. Ces orientations, essentiellement divergentes, ont en commun de viser le problème de l'unité et de la continuité des fonctions esthétique et économique dans le circuit fonctionnel de la société; en termes plus précis, les deux directions visent leur rapport avec la production de biens matériels, avec la technique, ce dont dépend le destin même du monde contemporain. La crise du design, révélée par l'art informel, témoignait déjà à cette époque de l'impasse où se trouvait la société technologique qui l'avait provoquée. Le design, de même que cette architecture rationnelle qui s'est développée dans l'entre-deux-guerres, correspond à l'image de la société capitaliste comme société de consommation; selon les exigences de celle-ci, un objet

produit doit porter en lui-même aussi bien la règle de son propre usage que le principe de son propre dépassement, car, au moment même où l'on produirait un objet parfait, qui ne saurait être amélioré, tout un processus de production devrait cesser.

Aujourd'hui, cependant, c'est la question suivante qui se pose: ce type de projection progressive serait-il la seule modalité d'intégrer l'art à la technique? Le concept de projection — en tant que projection d'un progrès quasi mécanique — serait-il le seul mode possible de projection? Nous pensons que le monde contemporain en est arrivé aujourd'hui à pouvoir opposer à cette position une autre, toute contraire: selon nous, l'erreur propre à la conception constructiviste se trouvant à la base du design, si importante que cette conception eût été à son époque, peut et doit être dépassé par un design et une projection destinés à un autre type de société que celle de consommation: cette projection ne serait plus la production d'un objet mais une information circulaire, s'accomplissant intégralement dans la théorie de la communication. Je pense, quant à moi, et crois répondre par là à votre question, que les chances de cet art qui vise à s'intégrer au progrès technico-scientifique et économique de la société résident aujourd'hui dans sa capacité de se déplacer du domaine de l'esthétique proprement dite dans celui de l'information.

— *Vous avez pourtant affirmé, à plusieurs reprises, que la notion d'art ne concernait pas une catégorie de choses mais un type de valeur. Ne pensez-vous pas, cependant, que la souveraineté de l'information amenuiserait la dimension axiologique de l'art jusqu'à interdire toute hiérarchie de valeurs?*

— Si nous examinons l'histoire de l'esthétique dans son ensemble, nous constaterons que l'expérience esthétique, qui se réalise sous sa forme instrumentale par les techniques et les procédés de l'art, avait toujours été considérée une expérience authentique et non conditionnée du réel. Or, cette expérience originale, authentique, est garantie aussi par le système informationnel. La question qui se pose alors serait comment assurer, dans un système informationnel de masse, une attitude active dans l'appréciation et le jugement ! La solution à ce problème pourrait être donnée par la généralisation même de l'expérience artistique à travers les moyens que fournit le système informationnel. Ce système ne serait pas, évidemment, tel qu'il se présente aujourd'hui. Car, le système informationnel interdit actuellement, par sa structure même, toute intervention créatrice dans le flux d'information. Quant j'affirme cela je pense à toutes les formes de mass-media. Je pense donc que si l'on sortait de cet était de passivité à l'égard de l'information transmise par les mess-media il pourrait y avoir alors une modalité esthétique rattachée aux mass-media, car à ce moment-là, l'expérience esthétique existerait aussi comme attitude active, même si celle-ci était exprimée, peut-être, non pas en formes verbales mais comportementales.



— À supposer que ce transfert de la sphère de l'esthétique dans celle de l'information aurait lieu de la manière dont vous l'envisagez, donc sans rejeter la définition actuelle de l'art, comment voyez-vous alors, par exemple, l'avenir du musée d'art?

— Ce problème du musée d'art a toujours été l'une de mes préoccupations constantes. Je pense qu'il vaudrait mieux que les musées — il s'agit des musées d'art moderne — renoncent dès maintenant à être des centres de thésaurisation d'œuvres et se transforment en centres informationnels. Paradoxalement, je voudrais voir un musée où l'on ne rencontre aucune œuvre d'art mais les reproductions de toutes, l'ensemble de la bibliographie d'art; un musée que les jeunes notamment — pour qui ce type d'éducation est fondamental — puissent utiliser de la même manière qu'ils utilisent une bibliothèque; où ils puissent aussi se servir d'écouteurs pour écouter de la musique et lire comme ils le feraient dans une bibliothèque. Je verrais donc le musée comme un grand centre d'information, où il entre, naturellement, des éléments didactiques, des équipements pour la collaboration entre artistes, pour le travail collectif, etc. Le chemin que l'on a parcouru, grâce à Gutenberg, du manuscrit enluminé au livre imprimé, accessible à tous, doit se refaire aujourd'hui pour les œuvres d'art. Quand on m'a demandé, une fois, quelle était selon moi la définition actuelle de l'œuvre d'art, j'ai répondu en plaisantant que l'œuvre d'art était l'original de ses propres reproductions.

Si je pense à la réalisation de ce nouveau type de musée c'est que le musée de type traditionnel reflètera toujours une conception de l'art plutôt comme objet-propriété, comme trésor, et non pas comme instrument de formation culturelle.

— Il est significatif, à mon avis, qu'une telle conversion de la fonction du musée soit envisagée précisément par un chercheur originaire d'un pays où la multitude des musées facilite plus qu'ailleurs le contact direct avec les œuvres d'art. Puisque vous avez parlé d'un musée hypothétique, je voudrais que notre discussion se poursuive sur les musées réels. En ce sens, que pourriez-vous nous dire à propos des musées roumains, vus à travers les collections qu'ils abritent ?

— Il existe en Roumanie quelques musées d'art qui possèdent des collections de grande valeur. Un tel exemple est le musée Brukenthal de Sibiu, qui contient une originale série de tableaux des XVIIe et XVIIIe siècles, lesquels, bien que signés pour la plupart par des auteurs mineurs, sont d'une saveur et d'une beauté toute particulière. Il en est tout autrement de la Galerie Nationale d'Art de Bucarest, qui possède quelques chefs-d'œuvre dont *La Crucifixion* d'Antonello da Messina, l'une des premières œuvres du célèbre peintre, et qui doit être rappelée ici comme un grand chef-d'œuvre de l'art de partout et depuis toujours. Mais en matière de musée vous avez quelque chose d'unique au monde: c'est le Musée du Village de Bucarest et les nombreux musées d'art paysan, notamment le Musée de la technique populaire de Dumbrava Sibiului, l'une des choses les plus extraordinaires que je connaisse. C'est le musée qui m'a fait comprendre que les origines de l'art paysan devaient être cherchées non pas dans les produits à caractère nettement esthétique mais dans les outils des villageois. Ces outils révèlent que l'art populaire obéit à une conception de l'espace et du temps différente de celle qui caractérise l'art citadin et cultivé. L'art rural, comme l'attestent les musées ethnographiques roumains, nous met en contact avec une catégorie esthétique à part.

— Lors de vos précédentes visites en Roumanie vous avez amplement parlé aussi bien de l'art rural roumain que des interférences des arts rural et cultivé. J'aimerais savoir quelle est à votre avis la place de ce dernier, à savoir la peinture et la sculpture roumaines actuelles, dans le contexte de l'art universel.

— Il me serait difficile de formuler une appréciation à caractère général. J'ai connu au fil des années une série de peintres roumains et j'ai eu avec certains d'eux des contacts étroits du fait qu'ils ont travaillé à l'Académie roumaine de Rome. Certains des artistes roumains que j'ai connus sont indubitablement à la hauteur de tout autre artiste important de ce temps. Et si l'on me demandait de désigner, rien que par deux noms, les réalisations les plus importantes de l'art de notre siècle, je n'hésiterais pas à nommer Brâncuși et Picasso. Je les ai rencontrés tous les deux à Paris ;

j'ai vite compris que l'un était l'antipode de l'autre, non seulement en art mais aussi en tant que tempérament et constitution physique. Sur un autre plan que Picasso, mais tout aussi profondément, Brâncuşi a marqué l'évolution de l'art contemporain ; son œuvre constitue pour la sculpture contemporaine un commencement essentiel, de même que l'embryon, l'œuf qu'il a représenté, est le commencement de la vie.

— *Vous avez cité, dans plusieurs études et à diverses occasions, certaines catégories propres à la philosophie du Roumain Lucian Blaga; vous avez utilisé, par exemple, les catégories d'« horizon culturel », de « personnance », etc. Comment en êtes-vous arrivé à prendre connaissance de la pensée de Blaga?*

— Avant la dernière guerre, le philosophe italien Antonio Banfi a publié un choix de textes de la pensée esthétique contemporaine. Le livre contenait aussi, en version italienne, une sélection des écrits de Blaga sur l'art. Je me rappelle que leur lecture m'avait particulièrement impressionné par la profondeur de la pensée qu'ils renfermaient et, comme je connaissais bien Banfi, j'ai souvent discuté avec lui des conceptions du philosophe roumain. Cependant, je n'ai jamais eu l'occasion de connaître Blaga personnellement. J'ai lu aussi, en édition bilingue, italienne et roumaine, une partie de ses poèmes, cherchant à saisir dans les mots roumains ce qui, peut-être, n'avait pas été rendu par la traduction italienne.

— *Si je me rappelle bien c'est plutôt en qualité de maire de la ville de Rome que de chercheur d'art que vous avez entrepris votre précédente visite en Roumanie. Quels seraient, selon vous, les rapports entre votre activité d'historien et théoricien de l'art et celle de maire de la grande ville?*

— La fonction de maire m'a posé des problèmes fort sérieux, dont l'un au moins devait être pensé dans la perspective de l'histoire de la culture et de l'art, à savoir la conservation du centre historique de la ville. Quand je parle du centre historique je pense à une zone restreinte de la ville de Rome, de grand prestige culturel, où se trouvent le Forum, la Colonne Trajane, les monuments baroques, ceux de Michel-Ange, etc. Or, le problème du centre historique s'est posé dans toute sa gravité lors des expertises sur l'état du marbre endommagé par le smog et la pollution. Nous arrivâmes alors à la conclusion qu'il fallait éloigner, dans le plus bref délai, le centre administratif et de direction du centre historique: que les banques, les ministères s'en aillent dans la banlieue ! Si nous voulons que le centre vive, qu'il reste vivant, c'est sa fonction politique et non pas administrative qu'il nous faut alors développer. C'est pourquoi nous avons empêché toute initiative de nouvelle construction dans le centre historique et avous entrepris, non sans d'âpres luttes, de changer la destination de certains des édifices existants. Ce qu'il faudrait encore entreprendre, toujours sur le plan de la responsabilité vis-à-vis de la culture du passé, c'est, d'une part, l'implantation dans le centre de la ville de nombreux musées, bibliothèques,

archives, universités et d'autre part, l'interdiction du trafic sur certaines artères qui traversent le centre historique, non seulement pour rétablir l'unité de la zone archéologique, mais aussi parce que plus de 3 000 véhicules passent par heure dans cette zone aux heures de pointe. Je pense que la réduction du trafic doit être la première initiative visant à conserver tout centre urbanistique de grande valeur pour l'histoire de la culture.

— À propos du terme de « conservation » que vous venez d'utiliser, que faut-il comprendre aujourd'hui, selon vous, par la notion de conservation des œuvres d'art du passé ?

— La notion de conservation, de même que celle de restauration, a donné lieu, au cours des années, à de nombreuses interprétations et applications pratiques. Pour moi, la conservation, la restauration en général, c'est aujourd'hui la conservation de l'œuvre d'art, ou du monument, tels qu'il nous est parvenu, c'est-à-dire en rejetant tout ce qui a été déformation et en conservant tout ce qui, au long des siècles, a été utilisation et interprétation. Une baraque destinée aux outils, par exemple, construite sur la ligne d'un édifice gothique, doit être éliminée, car elle reste, sous tous les aspects, étrangère à l'organisme architectural proprement dit. Par contre, les modifications apportées au fil des années à la constitution esthétique et fonctionelle de l'œuvre doivent être maintenues. Il ne faut en aucun cas, par exemple, écarter les apports baroques à un édifice roman ou gothique. La restauration d'un tableau pose aussi le problème des différents degrés d'altération des couleurs, du maintien ou de l'élimination des teintes qui voilent les coloris initiaux. Bref, du point de vue pratique, la restauration se doit d'écarter les facteurs déformants qui sont, le plus souvent, ceux qui mettent en danger la survie de l'œuvre. C'est cela qu'on doit faire, cela et rien d'autre. Le retour à la condition originale — le plus souvent impossible à réaliser — est, du point de vue historique, une erreur. Nous ne devons pas agir contre l'ordre du temps et tenter de rajeunir un vieil organisme, mais faire de sorte que celui-ci vive en pleine santé, avec l'âge qu'il a. C'est, d'ailleurs, ce que je demande aussi à mon médecin.

Interview réalisée par
SMARANDA BRATU STATI

Le festival «George Enescu», IXe édition

Évoquant le nom de George Enescu, le grand compositeur roumain Mihail Jora écrivait: « Il était comme nul autre épris de son pays; il aimait sa nation et ses amis. C'est chez nous, parmi nous, que dans la souffrance et dans la joie, il a fait à cette terre l'offrande d'une œuvre géniale qui défie le temps. L'homme a accompli son devoir. Aujourd'hui, nous essayons, dans l'admiration sans fin que nous lui vouons, d'accomplir le nôtre en protégeant sa mémoire et en faisant connaître, par tous les moyens à notre portée, son nom, son image, son œuvre, ses faits et gestes. » Et en vérité, la mémoire du grand musicien est devenue une permanence de la spiritualité roumaine, avec ses multiples échos. Mais il ne fait aucun doute que l'hommage le plus émouvant du peuple roumain a consisté en l'organisation par l'État, du Festival international « George Enescu », dont l'édition inaugurale remonte à 1958.

Sous cet angle, la IXe édition du Festival, en cette année du Centenaire de la naissance de notre grand musicien, se profile comme l'un des événements marquants de notre culture contemporaine. Maintenant, bien après que les salles de concerts et de spectacles eurent vibré sous les derniers applaudissements, cette impression de fête de la musique, que Bucarest, que toute la Roumanie a vécue en ce dernier et lumineux mois de septembre, ne saurait s'effacer de notre mémoire. « *Je suis tout à fait enchanté d'avoir participé à ce festival*, nous disait Jean-Claude Bernède, à la tête du quatuor français qui s'est fait applaudir à cette occasion. *Parce que par l'art, la conscience humaine récupère tant de choses dont elle est frustrée, et conserve sa condition naturelle . . . aujourd'hui, de pareils régals musicaux renforcent non seulement la certitude ou le désir, mais aussi et surtout, la volonté de paix et d'entente entre les hommes.* » Essayons, par conséquent, de dresser la rétrospective des principales manifestations, de rappeler les principaux ouvrages interprétés, et de marquer les significations les plus importantes qui ont caractérisé l'édition du Festival du Centenaire George Enescu.

Il va de soi que les ensembles symphoniques ont largement offert leur répertoire comprenant les styles les plus variés, et l'on peut affirmer que la Philharmonie de Bucarest qui porte le nom de l'artiste auquel on rendait hommage, tout aussi bien que la Philharmonie d'État « Moldova », de Iași, et que celle, d'État également, de Timișoara, qui porte le nom de « Banatul », ont présenté des programmes particulièrement intéressants et très goûtés par le public. À son tour, la Philharmonie de Dresde (République Démocratique Allemande), invitée à participer au Festival, a offert deux concerts dont le moins qu'on puisse en dire est qu'ils étaient de grande classe. À la tête des ensembles roumains, nos meilleurs chefs d'orchestre: Ion Baciu,

Iosif Conta, Mircea Cristescu, Remus Georgescu, Emil Simon se sont surpassés. Parmi les musiciens étrangers qui ont prêté leur concours au Festival, trois connaissaient d'ores et déjà le climat très ouvert aux arts qui caractérise la vie culturelle roumaine; il s'agit d'Isaac Karabdcewsky (Brésil), d'Emil Ceakarov (Bulgarie) et d'Herbert Kegel (R.D. Allemande). Conférant aux orchestres qu'ils dirigeaient un remarquable brio, ils nous ont présenté une diversité de conceptions qui dénote la maturité artistique. Rappelons à ce propos les *Tableaux d'une exposition* de Moussorgki dans la vision d'Herbert Kegel ou le poème de Strauss *Ainsi parla Zarathoustra* interprété par Emil Ceakarov; ajoutons à cette forte image poético-musicale, la version donnée par Iosif Conta à la *Cantate profane* de Bartók et l'éclat orchestral de la *Première Symphonie* de Mahler, rendue sous une haute tension par Isaac Karabdcewsky.

Quant aux solistes, tous, sans exception, se sont attirés les éloges des mélomanes. Du concert inaugural au cours duquel le pianiste américain Jannis Byron proposait une version lyrique du *Concerto N° 1* de Tchaïkovsky, notre souvenir va vers l'ardente personnalité d'Annerose Schmidt, soliste de l'Orchestre philharmonique de Dresde, qui a conféré au *Concerto n° 3 pour piano* de Prokofiev et au *Concerto n° 5, l'Impérial*, de Beethoven, un déploiement spectaculaire, captivant par les énergies déclenchées. Quant à l'art français du piano, il s'est trouvé on ne peut mieux représenté par Georges Pludemacher et Jean-Joël Tiollier. Nous avons eu la joie de retrouver un grand artiste, Li Min Tchang, qui a rendu dans le *Concerto pour piano en si bémol majeur* de Mozart l'esprit d'improvisation propre à la création authentique. Le virtuose chinois a déclaré entre autres à ses interwievers qu'il admirait énormément le grand compositeur roumain et qu'il s'efforçait de lui rendre hommage par ses réalisations « *... parce qu'Enesco a été non seulement un grand musicien roumain, mais en même temps un homme d'une haute culture. Dans ce sens aussi, il représente un modèle — valable également dans mon pays — du fait qu'il a réussi à mêler harmonieusement sa technique moderne de composition avec le caractère de la musique roumaine traditionnelle.* » La reprise, par Valentin Gheorghiu, du *Concerto* de Schumann a été pour nous une remarquable démonstration de la jeunesse potentielle dont dispose le soliste roumain si apprécié du public. Dans la littérature concertante, la participation de notre violoniste Ion Voicu s'est avérée des plus remarquables; cet artiste, qui par son incomparable maestria a illustré tant d'éditions antérieures du Festival, s'est surpassé en offrant au public un ouvrage du répertoire enescien: le *Concerto n° 1* de Max Bruch. À ce signe de vénération pour le maître, Voicu a ajouté un « Hommage à Enescu », qu'il a composé et dont c'était la première audition absolue.

La IXe édition du Festival a également compris, comme nous y avaient habitué les éditions antérieures, de nombreux récitals instrumentaux et vocaux. « *Prenant part maintenant pour la première fois au Festival Enescu* — déclarait Helena Sassone, critique du Venezuela — *Festival connu et apprécié dans le monde entier, j'ai pu me rendre compte et de plus en plus, que l'événement était à la hauteur de sa réputation.* » Il nous faut observer dans ce

sens, en ce qui concerne les interprètes, que nous avons pu etendre à nouveau, cette fois-ci, certains des musiciens qui, au cours des décennies écoulées, avaient été lauréats du Concours Enescu. C'était le cas, parmi ceux dont nous avons déjà parlé, pour Li Min Tchang ou Valentin Gheorghiu, auxquels s'ajoutent les pianistes Dan Grigore, Radu Lupu et les chanteurs Iuri Mazurk (U.R.S.S.) et Ionel Pantea (Roumanie). De plus, nous avons pu entendre les récitals — remarquables — de deux guitaristes: Léo Brouwer (Cuba) et Julian Bream (Grande-Bretagne). Quant aux violonistes Vladimir Spivakov (au piano Boris Betherev) d'U.R.S.S. et Petru Csaba. de Roumanie, ils nous ont démontré que les jeunes générations savaient porter plus loin le message de l'art énescien. Au cours de quelques concerts démonstratifs — ayant qualité d'événements en ces jours de fête de la musique — nous avons pu entendre et voir de nouveau toute une série d'interprètes roumains parmi les meilleurs: Emilia Petrescu, Ionel Pantea, Virginia Manu, Edith Simon, Florin Diaconescu, Sanda Sandru, chanteurs, Petru Grossman, Andrei Agoston, Sorin Melinte, instrumentistes.

En dehors des concerts symphoniques et des récitals, une place toute particulière a été réservée au spectacle d'opéra et de ballet. En premier lieu s'impose à ce propos la présence de l'ensemble du Grand Théâtre Académique d'U.R.S.S., qui a apporté aux fastes du Festival le message de son immense renommée. Présentant pour la première fois à Bucarest des spectacles d'opéra, les artistes moscovites ont inscrit à leur répertoire des ouvrages romantiques russes, portant la signature de Tchaïkovsky *(La Dame de pique; Yolande)* et de Rimsky-Korsakov *(Mozart et Salieri)*. Tout était admirable: chanteurs, chœurs, orchestre. Au cours du concert qui a complété les représentations scéniques, il nous a été donné d'entendre des voix d'envergure internationale: Elena Obratzova, Iuri Mazurok, Tamara Milashkina, Evghenii Nesterenko, et d'admirer deux excellents chefs d'orchestre: Iuri Simonov et Mark Ermler. Rappelons aussi parmi les autres invités de la scène lyrique Ghena Dimitrova (Bulgarie) et Amedeo Zambon (Italie) qui dans la *Tosca* de Puccini ont formé un remarquable couple du « bel canto », ainsi que Ingeborg Zobel, soprano de République Démocratique Allemande, soliste de *Tannhäuser* de Wagner. Au cours d'une soirée roumaine très appréciée de notre public et des hôtes de l'étranger, nous avons assisté à la présentation, en première, du ballet *Au marché* de Mihaïl Jora, lors d'un spectacle qui comprenait aussi la reprise de la comédie musicale de Paul Constantinescu, *Une nuit orageuse.* Ainsi que le faisait observer le chef d'orchestre italien Pietro Argento: ... « *ces spectacles me confirment dans ma conviction que la musique roumaine — de ses origines à aujourd'hui — s'inscrit dans le patrimoine de la musique européenne représentative.* » À noter que le réalisateur du ballet de Jora, Ion Tugearu, signataire de la mise en scène et de la chorégraphie, a délibérément opté pour des solutions totalement différentes des précédentes. S'assumant la responsabilité de signer un spectacle totalement conçu sous la dominante de la recherche, Tugearu a orienté la thématique vers la description d'un Bucarest pittoresque du début de ce siècle.

La partition d'*Oedipe* nous est revenue, tout au long des manifestations du Festival, sous deux versions: celle, bien connue, de l'Opéra roumain, l'autre, offerte par la Philharmonie « Moldova » sous forme de concert. Pour Ion Baciu, au pupitre de la Philharmonie « Moldova » et en collaboration avec les chœurs « Gavril Musicescu » et ceux de l'Opéra roumain de Iaşi, ce concert couronne les efforts d'une dizaine d'années. Une réalisation personnelle et convaincante, toutes les difficultés d'emplacement sonore ayant été surmontées, et extrêmement attirante pour l'inédit de la formule de concert-spectacle. Évidemment, de même que dans l'histoire de plus de deux décennies des Festivals Enescu, David Ohanesian, toujours prodigue de ses dons exceptionnels, détenait le rôle d'Oedipe. Le reste de la distribution réunissant des artistes de l'Opéra de Bucarest, de Iaşi, de Cluj-Napoca et de Timişoara, ce qui est symbolique pour le cadre de la représentation de ce chef-d'œuvre. Un supplément d'attrait nous est venu de la collaboration de l'ensemble chorégraphique « Eurythmeum » de Stuttgart (République Fédérale d'Allemagne) appelé à donner plus de consistance à la plastique et à la dramaturgie de l'action. Avec l'opéra *Hamlet* de Pascal Bentoiu, repris à cette occasion sur la scène du théâtre lyrique bucarestois, à la grande joie de tous ceux qui souhaitaient le revoir, l'agenda lyrique nous apparaît complet et divers, à même d'être apprécié des mélomanes.

Quant au spectacle de ballet, il a proposé au public plusieurs styles, depuis le ballet classique *Le Lac des Cygnes* avec deux danseurs de Cuba, Josefina Mendez et Pablo More, et le récital offert par des interprètes roumains, aux côtés d'invités venus de Cuba, d'Angleterre et d'Autriche — jusqu'à la danse moderne offerte par l'ensemble « Lar Lubovitch », des États-Unis, dans une vision plastique d'une remarquable originalité. C'est une couleur à part qu'ont apporté, dans ce contexte, le spectacle de Flamenco de la troupe espagnole Maria Rosa et le ballet « Sopianae » de Pecs (R.P. Hongroise) qui ont plu au public par leurs idées nouvelles et attrayantes concernant l'art chorégraphique. Dans la suite de spectacles appelés à donner un regain de pittoresque aux manifestations du festival, nous avons retenu entre autres le concert de la formation grecque « Maria Fanandouri », ensemble folklorique aux multiples ressources expressives.

Un concert réunissant deux ensembles de jeunes — la chorale de chambre « Preludiu » et « Camerata infantis » — a offert aux mélomanes la joie fraîche des adolescents et des étudiants que caractérisent l'enthousiasme et l'amour du beau. Pour Nicolae Bica, la formation d'élèves qu'il dirige, à Braşov, est une grande famille où l'on chante et où l'on joue avec autant de sérieux que de gaieté. Aussi le résultat est-il à la hauteur de la réputation dont jouit actuellement « Camerata infantis ». Conduite par Voicu Enăchescu, la formation « Preludiu » a joint à sa prestance professionnelle d'ores et déjà acquise, une attitude mûrie devant la musique. Cependant le concert choral qui a suscité le plus grand enthousiasme a été, de même que dans tant d'autres occasions, le récital de la chorale « Madrigal », conduite par Marin Constantin. Nous déclarons sans hésitation aucune que les pages de

musique roumaine présentées par ces artistes sont dignes de figurer dans une anthologie de l'art choral contemporain, sur le plan mondial.

Dans l'action extrêmement ardue de dresser le répertoire d'un festival d'une pareille envergure, les organisateurs ont prospecté avec soin les pages les plus représentatives de la musique roumaine dignes de figurer dans les programmes de musique symphonique, de musique de chambre et d'opéra. Sans pouvoir rappeler ici la liste complète des ouvrages choisis, il nous faut saluer une action visant à populariser notre création originale. Voici cependant quelques-uns des principaux titres présents sur l'affiche du festival: « Hommage à Enescu » de Theodor Grigoriu (concert inaugural de la Philharmonie bucarestoise), *Ecran* d'Anatol Vieru et *Deuxième Symphonie, Op. dacicus* de Ştefan Niculescu (Philharmonie « Banatul »), *Preludiu simfonic* de Ion Dumitrescu (concert final de la Radiotélévision), « *Concerto n° 2* de Sigismund Toduţă (Philharmonie « Moldova »), *La Reine des neiges* opéra de Liana Alexandra (Radiotélévision), *Mioritza,* ballet de Carmen Petra Basacopol (Ensemble classique et contemporain « Fantasio »). Dans les programmes de musique de chambre, nous avons noté de nombreuses pages de musique roumaine interprétées par des quatuors: « Euterpe », « Vocea », « Eufonia », ou des ensembles plus complexes, tels « Ars Nova » ou « Hyperion ».

Il va sans dire qu'une attention toute particulière a été accordée à l'œuvre énescienne, largement incluse dans les programmes de la plupart des musiciens. Les spectacles d'*Oedipe* mis à part, presque tous les programmes comprenaient des pages écrites par notre grand compositeur. Il convient de mentionner à ce sujet certaines auditions peu familières au public, comme la *Cinquième Symphonie,* le poème symphonique *Les Voix de la nature* ou les fragments de l'oratorio « *Les Revenants* », inspiré des vers d'Eminescu. Pour sa part, la Philharmonie de Dresde a proposé deux partitions enesciennes dans la vision de Herbert Kegel: la *Première Rhapsodie* et l'*Ouverture de concert,* à propos desquelles l'interprète a déclaré: « *Il y a dans les ouvrages d'Enescu que nous avons exécutés une unité du point de vue esthétique, l'art populaire se trouvant reformulé sur un mode personnel . . . qui trahit une pensée qui le transfigure et une expression dans une langue maternelle musicale à laquelle Enescu parvient à l'issue de son itinéraire créateur.* » Pour sa part, le chef d'orchestre brésilien Issak Karabdcewsky a trouvé d'intéressantes solutions pour rendre les tons de pastel de la *Troisième Suite, Villageoise* et qui se sont offertes à lui au moment où il participait à ce festival d'hommage. « *C'est un honneur pour moi* — confessait Karabdcewsky — *de célébrer de cette façon Enescu que j'admire et que je considère comme l'un des très grands musiciens de ce siècle.* » Lors des soirées de musique de chambre, de nombreuses formations se sont appliquées à rendre au mieux certaines des plus belles partitions du Maître, comme l'*Octuor* (réalisé en une version brillante et passionnante par les quatuors « Voces » et « Eufonia » réunis) et à propos duquel Ilia Temkov, le chef d'orchestre bulgare, s'est exclamé: « Je suis resté abasourdi devant tant de beauté ! » N'oublions pas la contribution, des plus intéressantes, du quatuor français « Bernède »,

celle du groupe « Ars Nova », et des chanteurs Emilia Petrescu et Ionel Pantea. On peut estimer que plusieurs partitions d'Enescu se sont acquis, en ces jours, de nouveaux admirateurs. C'est une bonne voie pour une meilleure connaissance, facilitée aussi par la réalisation d'un film de télévision avec *Oedipe*, par l'édition intégrale de l'œuvre enescienne par la Maison de disques Electrecord et par l'organisation d'un second Symposium international consacré à la recherche sur la musique d'Enescu. Le musicologue française Marie-Claire Lemoine Mussat disait à ce propos: « *nous avons pu extraire quelques réponses édifiantes, à même de contribuer à élucider le mystère de l'impact d'Enescu sur le public.* » À son tour, le compositeur Dieter Novka, de République Démocratique Allemande, précisait: « *ce symposium m'a pleinemet satisfait, il m'a révélé les angles différents sous lesquels sont évaluées actuellement de très intéressantes et originales facettes de la création enescienne.* »

Les deux semaines ou presque du Festival Enescu, réunissant comme en un foyer tous les efforts visant à rendre hommage au musicien pour le Centenaire de sa naissance, entrent dans l'histoire de la culture musicale roumaine, et inscrivent cette édition sur une ligne ascendante de la chronique des festivals qui se sont déroulés jusqu'ici. Les résultats, les impressions échangées au cours des contacts entre tous les amateurs de beauté, certains venus de contrées des plus lointaines, plaident en faveur d'une pareille conclusion, la seule possible pour répondre à l'héritage enescien à la mesure de ses généreuses significations.

GRIGORE CONSTANTINESCU

Dictionnaire d'interférences musicales (VIII)

ARTÔT, Alexandre Joseph — violoniste belge (1815—1845). Il a donné, accompagné par un groupe de musiciens roumains, un récital très apprécié dans le salon du trésorier Alexandre Sturdza de Iași, le 22 décembre 1841, avec au programme des morceaux de virtuosité *(Le rêve)* et de ligne mélodique *(Romance* de Lhuillier). Le chroniqueur du journal « *Albina românească* » affirmait que A. J. Artôt « a le don d'émouvoir le public et de lui

faire partager une étincelle de son âme. En l'écoutant, vous oubliez le mécanisme de son instrument ainsi que les difficultés qu'il a surmontées. »

BIBLIOGRAPHIE: Hommaire de Hell, A. *Le concert d'Artôt.* In: « *Albina românească* », Iași no 12, 1841, p. 409—410; Burada, T. Teodor, *Chronique musicale de Iași* (1760—1860). In « *Convorbiri literare* » Iași, 21, no 12, 1888, p. 1061—1101.

ARUTIUNIAN, Alexandre Grigorievitch — compositeur soviétique (né le 23 sept. 1920 à Erivane). Connu en Roumanie surtout après la présentation par l'Orchestre de la Radiodiffusion roumaine de sa *Cantate pour la patrie* (1950). À l'occasion de la visite qu'il a faite à Bucarest en septembre 1951, il a tenu un discours à l'Union des compositeurs de Roumanie, son texte ayant été publié dans la revue « *Muzica* », Bucarest, 1, no 6, mai 1952, p. 66—67. Quelques-uns de ses lieds, sur des vers de poètes arméniens, ont été interprétés par le soprano Zara Doluhanova dans le cadre de ses récitals à l'Athénée Roumain (1957, 1963, 1975).

ASSAFIEV, Boris Vladimirovitch — musicologue, théoricien et compositeur soviétique (1884—1949). Il s'est imposé au public mélomane de Roumanie comme théoricien d'abord, puis comme excellent compositeur de ballets. Il a publié dans le journal bucarestois « *Națiunea* » (1948) un article substantiel concernant *la Culture musicale soviétique* et après sa mort la revue « *Probleme de muzică* » a présenté une partie de ses ouvrages d'esthétique et de théorie musicale tels que: *Entrevues et pensées* (no 1, 1955, p. 116), *Sur la conception de B. Assafiev dans le domaine de la théorie musicale* (no 4, 1959, p. 86—100), *B. V. Assafiev et l'interprétation musicale* (no 4, 1959, p. 86—100) etc. La mise en scène du ballet *La fontaine de Bakhtchisarai* à l'Opéra roumain de Bucarest en 1947 ainsi que les représentations ultérieures de ce poème chorégraphique sur d'autres scènes de Roumanie (1950, 1955 etc.), sous la direction de maîtres du ballet roumains des plus importants (Oleg Danovschi etc.), ont contribué à la popularité de B. V. Assafiev. Les tournées de plusieurs ensembles chorégraphiques soviétiques en Roumanie ont présenté au public roumain de nouvelles versions du ballet *La fontaine de Bakhtchisarai.* Parmi ses ouvrages théoriques les plus connus: *La forme musicale en tant que processus* et *la Théorie de l'intonation.*

ASAHINA, Takashi — chef d'orchestre japonais (né le 9 juillet 1908 à Tokyo). Il a dirigé l'orchestre philarmonique *George Enescu* de Bucarest, collaborant avec la pianiste Lydia Cristian (13 et 14 février 1980) et le violoniste Ion Voicu (12 et 13 janvier 1968). Au programme, des œuvres de Beethoven, Paganini, Tchaikovsky, Brahms, Enescu. Il a présenté en première audition *Deux mouvements symphoniques* de Hiroshi Oguri. « J'ai connu la Roumanie d'abord à travers Enescu — a-t-il déclaré dans une interview,

à l'occasion de sa première tournée. Mes collègues et moi-même, avons interprété plus d'une fois sa *première Rhapsodie* à Tokyo et Osaka. Nous l'avons aussi arrangée de manière à ce qu'elle puisse être exécutée par des orchestres de dimensions plus réduites et elle est souvent présentée dans cette forme. » T. Asahina a aussi dirigé la *Deuxième Rhapsodie* à Bucarest en 1960.

BIBLIOGRAPHIE: Radian, M. *Entretiens avec le chef d'orchestre japonais Takashi Asahina.* In « *România literară* » Bucarest, 18, no 4769/13 février 1960, p. 2; P.C. *Nos hôtes: le chef d'orchestre T. Asahina.* In « *Muzica* », Bucarest, 10, no 4/avril 1960, p. 41

ASCHER, Leo — compositeur autrichien (1880—1942). Il s'est fait connaître en Roumanie par la mise en scène des opérettes *Le comte mendiant* au théâtre Leon Popescu de Bucarest (7 janvier 1912), dans l'interprétation de la Compagnie lyrique roumaine *Constation Grigoriu* et *Une nuit de Carnaval*, présentée au Parc Oteteleşanu par la Compagnie lyrique *Maximilian — Leonard.*

ASENSIO, Enrico Garcia — chef d'orchestre espagnol. Il a fait sept tournées artistiques en Roumanie, dirigeant un grand nombre d'œuvres originales. « 17 années se sont écoulées depuis mon premier contact avec la vie musicale de Roumanie . . . déclarait-il à un correspondant de la revue « *Tribuna României* » (1977) . . . J'ai introduit certaines compositions roumaines dans les programmes que je donne en Espagne aussi, dont *Textures* et *Vitraux* de Mihai Moldovan par exemple, qui ont eu un grand succès. Le poème symphonique *Pintea le Brave* présenté à l'ouverture de mon concert au *Festival européen de l'amitié*, m'a impressionné par la consistance de ses significations, relevée par un filon folklorique vigoureux, assimilé avec lucidité et conduit vers une variété de formes prodigieuse. »

BIBLIOGRAPHIE: Jiva, Corina, *Pensées sur le festival, Enrico Garcia Asensio.* In « *Tribuna României* » Bucarest, 6, no 131, 15 juillet 1977, p. 13; Constantinescu, Grigore, *E. G. Asensio — Silvia Marcovici.* In « *Muzica* », Bucarest, 27, no 7, 1977, p. 32

ASHTON, Algernon Bennet Langton — compositeur anglais (né le 9 décembre 1859 à Durham, mort le 10 avril 1937 à Londres). Ses compositions pour piano ont été interprétées avec beaucoup de succès à Leipzig, Londres et Paris par la pianiste roumaine Constanţa Erbiceanu, professeur au Conservatoire de musique de Bucarest. « I feel most gratified that my compositions which I ventured to send you have really met, with your kind approval, though I fear that my pieces are nothing like brilliant and effective enough for your magnificent and colossal playing for you are certainly one of the most wonderful pianists I ever heard. No technical difficulties seem to exist for you, as you appear to be able to surmount even the most complicated passages with the utmost case. » — écrivait-il à Constanţa Erbiceanu le 17 mai 1902.

AUBER, François Daniel Esprit — compositeur et professeur français (1782—1891), un des créateurs étrangers les plus populaires dans les Principautés Roumaines dans la première moitié du XIXe siècle. Plusieurs de ses œuvres comiques furent représentées avec succès sur les scènes roumaines. C'est ainsi que la troupe lyrique de Franz Herzog mit en scène à Timişoara (en 1830—1831) la *Muette de Portici* tandis que la compagnie lyrique de Theodor Müller puisait à son tour dans les œuvres du créateur français au cours des années 1831—1832 et 1839—1840. Cette troupe d'opéra vint aussi à Bucarest (1833—1835) où elle interpréta *Fra Diavolo*, opéra qui eut un grand écho parmi les spectateurs roumains. En 1838 le soprano Katharina Friese interpréta à Bucarest le premier acte de la *Muette de Portici*. La même troupe de Theodor Müller présenta à Braşov *Le maçon et le serrurier* (4 juin 1835) et *Fra Diavolo* (8 juin 1835). Bien reçue par le public, une troupe française mit en scène à Iaşi les opéras *La Fiancée* (1840), *Fra Diavolo* (1840), *Le maçon et le serrurier* (1842), *la Muette de Portici* (1842—1843) et *Le Bal masqué* (1843). Parmi les compositions de Fr. Auber unanimement appréciées par le public bucarestois, il faut mentionner *Les Prussiens* (1870) et *Les Diamants de la Couronne* (1881). Après 1880 tous les opéras ont été interprétés en roumain, ce qui a offert à nos chanteurs (Grigore Gabrielescu, Ana Dănescu, Valeria Micle) l'occasion de créations mémorables. Les ouvertures de Fr. Auber étaient devenues si populaires qu'elles étaient régulièrement interprétées par les fanfares militares qui jouaient dans les parcs. Il semble que ce fut justement le prestige dont jouissait le compositeur français qui détermina plusieurs jeunes musiciens roumains de se rendre à Paris, pour y étudier la composition au *Conservatoire impérial de musique* (le plus brillant de ses disciples fut George Stephănescu, l'un des fondateurs de l'Opéra roumain de Bucarest). La presse roumain a publié dès 1839, dans « *L'Abeille Roumaine* » de Iaşi, une série d'articles biographiques qui faisaient l'éloge du fécond compositeur français.

BIBLIOGRAPHIE: Condé. *Notices biographiques des musiciens célèbres.* In « *România muzicală* », Bucarest, 2, no 16/15 octobre 1891, p. 88; Aguletti, Th. Avr. *Profils musicaux: Auber.* In « *România muzicală* », Bucarest, 6, no 23/1 décembre 1895, p. 156—157; D. Dimitrescu, *Biographies.* In « *Gazeta Muzicală* », Bucarest, 1, no 2, 1899, p. 1

AUBERSON, Jean Marie — chef d'orchestre suisse (né le 2 mai 1920) Il a dirigé l'orchestre philarmonique *George Enescu* (le 14/15 décembre 1963) ayant pour soliste le pianiste Valentin Gheorghiu *(Concerto pour piano et orchestre en Mi bémol majeur KV* 271 de W. A. Mozart). A part des œuvres signées J. Brahms et Maurice Ravel son programme comprenait aussi une composition roumaine: *le Concerto en Ré majeur pour orchestre op.* 12 d'Anatol Vieru. Revenu dans son pays le chef d'orchestre suisse a déclaré dans une interview donnée *au Magazine de Lausanne* (1964): « Je reviens enthousiasmé. Je me sens reposé pour une année entière, comme si j'avais fait une cure de rajeunissement. Il y a en Roumanie des compositeurs remarquables et des solistes méritoires... En Roumanie les gens

croient à l'avenir et l'art en parle — il en est vibrant; il parle au cœur même, et ce n'est pas là seulement une question de technique. » (« *Contemporanul* », Bucarest, no 19/8 mai 1964, p. 6).

AUBERT, Louis François Marie — compositeur et pianiste français (né à Paramé, le 19.II.1877 — mort à Paris, le 9.I. 1968). Camarade de classe de George Enescu au cours de composition de Gabriel Fauré donné au *Conservatoire national de musique* de Paris, il collabora souvent avec le musicien roumain (ainsi, par exemple, aux fêtes organisées en l'honneur du professeur français par ses disciples, à l'initiative de la « *Revue musicale* », il composa la pièce pour piano *Hommage à Gabriel Fauré*, tandis qu'Enescu travaillait de concert avec Maurice Ravel, Florent Schmitt, Charles Koechlin, Paul Ladmirault, Roger Ducasse et Louis Aubert à réaliser une suite instrumentale en 7 parties). Dans le répertoire pour violon de George Enescu ont figuré la *Sonate pour piano et violon en ré mineur* et la *Berceuse* de Louis Aubert, qu'il interpréta à Paris — en audition absolue — semble-t-il. Un autre interprète roumain qui a fait connaître la création vocale du compositeur français, fut le baryton roumain Mihail Vulpescu. « Ravel et Louis Aubert ont bénéficié tout particulièrement d'une interprétation distinguée » — commentait la revue « *Comœdia* » du 28 mars 1924. « Tour à tour souple et pénétrant, caressant et rythmé, toujours attrayant par l'intelligence de l'interprétation, il s'est fait applaudir dans des pages variées, de Beethoven à Debussy, de Schumann à Ravel *(les Mélodies hébraïques)* de Rimski-Korsakov *(Sadko)*, à Louis Aubert » — remarquait « *Le Courrier musical* » du 15 mai 1924. Attiré par le folklore roumain, le compositeur français a harmonisé toute une série de mélodies populaires, recueillies par Mihail Vulpescu. Le nom du compositeur français a paru sur les affiches de la Philharmonie de Bucarest, où George Enescu a dirigé sa *Suite brève*, op. 6, au concert inaugural de la saison 1927—1928. Le critique Emanoil Ciomac qui avait participé à l'Exposition universelle de Paris en 1937 cite Louis Aubert dans ses chroniques: (« Pour le plaisir des multitudes et l'encouragement du progrès technique — écrivait-il dans l'article *Les événements musicaux de l'année passée*, publié dans le quotidien « *Curentul* » (Bucarest, le 8 janvier 1938), des expériences ont été tentées pendant la durée de l'Exposition de Paris pour composer et diffuser, par des moyens mécaniques, ce que l'on appelait des symphonies ou des fêtes de la lumière, et des compositeurs célèbres tels que Florent Schmitt, Aubert, J. Ybert, Honegger ou Messiaen ont écrit des partitions *ad hoc* »).

BIBLIOGRAPHIE: Nottara C.C.: *Le premier concert de la Philharmonie*, dans « *Adevărul* » (Bucarest, le 4 octobre 1927); Nottara C.C.: *Le premier concert de la Philharmonie Chef d'orchestre M. Georges Georgesco*, dans « *Dimineaţa* » (Bucarest, le 5 octobre 1927).

AUBIN, Tony Louis Alexandre — compositeur et chef d'orchestre français (né à Paris le 8 décembre 1907, mort dans la même ville en 1980). Il fut par deux fois l'hôte des orchestres symphoniques de Bucarest, obtenant un succès

tout à fait remarquable en mars 1972, au pupitre de la Philharmonie « George Enescu » quand il présenta pour la première fois sa *Seconde symphonie* (Aria et Finale). Pour rendre hommage au mérite de son ami, George Enescu, Aubin a interprété la *Suite N° 2 pour orchestre, Op. 20.* Tony Aubin a été le président de la société *Les amis de George Enesco*, à Paris. À l'occasion du vingtième anniversaire de la mort du musicien roumain (1975), Tony Aubin a évoqué la personnalité de George Enescu à l'*Académie des Beaux-Arts* de Paris.

BIBLIOGRAPHIE: Pandelescu, J.V.: *Tony Aubin à la Philharmonique* dans « *Muzica* » (Bucarest, N° 5, 1952, p. 27—28).

AUDRAN, Edmond — compositeur, organiste et chef d'orchestre français (né le 12 IV 1840 à Lyon, mort le 16 VIII 1901 à Bazincourt-sur-Epte). Ses œuvres ont connu un vif succès sur les scènes roumaines, peu après leurs premières absolues, sa comédie musicale *Miss Helyett*, par exemple, restant à l'affiche du Théâtre Musical de Bucarest, après sa représentation, en 1893, sur la scène du Théâtre National de Iaşi, par la troupe française d'Henry Samary. En 1900 une autre troupe étrangère (La compagnie d'opérette de Vienne) a joué à Bucarest des opérettes de Ed. Audran et Ch. Lecocq. *La Mascotte* d'Ed. Audran fut représentée à Iaşi en 1885 par la troupe française de Sandré et Claudius; puis, en 1887, à Iaşi encore, par la troupe de Claudius; en 1892 et 1893 à Craiova et Iaşi par la troupe de Craiova, Irina Vlădaia y interprétant le rôle principal et en 1893 par la troupe français d'Henry Samary. La représentation de 1886, en roumain, par la troupe de l'Opéra roumain de Bucarest, sous la baguette du compositeur George Stephănescu, a marqué le moment où l'opéra bouffe français s'est définitivement imposé au répertoire lyrique de nos théâtres. Le grand Mogol (1896, Iaşi, troupe française). *La Poupée* (Bucarest, 1902). En 1914 la Compagnie lyrique roumaine « Constantin Grigoriu » de Bucarest a entrepris en Roumanie des tournées à succès avec l'opéra bouffe *La Mascotte.*

BIBLIOGRAPHIE: M.C.(Mauriciu Cohen-Lîmaru /: *Au Théâtre National La Mascotte, opéra bouffe de Chivot et Duru, traduit par M. Bengescu, musique d'Edmond Audran*, dans « *Românul* » (Bucarest, le 3 février 1886, p. 95); *Nécrologie*, dans « *România musicală* » (Bucarest, N° 12, N° 14, du 1—15 novembre 1901); Burada, Teodor T.: *Histoire du théâtre en Moldavie.* Ed. Minerva, Bucarest, 1975, p. 688.

AUER, Leopold — violoniste et pédagogue hongrois (né le 7 juin 1845 à Veszprem, mort le 17 juillet 1930 à Dresde-Loschwitz). À 13 ans il donnait des concerts à Cluj où il interpréta le 14 avril 1859 le *Concerto* de Charles Berriot et des pièces de virtuosité, et, à plusieurs reprises (en 1860, 1867 et 1881) à Timişoara. Il y obtint de remarquables succès en 1867, en interprétant la *Sonate à Kreutzer* de Beethoven, une *Ballade* et une *Polonaise* des Vieuxtemps, une *Mélodie hongroise* d'Ernst, un *Caprice* de *Paganini* et un *Trio pour piano en mi mineur* de Mendelssohn-Bartholdy (accompagné par le pianiste Wilmers et le violoncelliste David Popper). Accompagné par

le pianiste Emil Weber, il a donné un dernier récital à Timişoara (1881) où il interpréta le *Concerto* de Max Bruch, des pièces de virtuosité de Wieniawski, Vieuxtemps, A. Rubinstein et deux de ses propres compositions.

BIBLIOGRAPHIE: Brandeiss, Joseph et Lessl, Erwin: *Temeswarer Musikleben*. Éd. Kriterion, Bucarest, 1980, p. 187—188.

AURIC, Georges — compositeur français (né le 15 février 1899 à Lodève). Collaborateur et ami de George Enescu, Georges Auric a signé une chronique musicale enthousiaste à l'occasion de la première de l'opéra *Oedipe* à Paris en 1936. « J'ai senti le choc musical proprement-dit la première fois que j'ai entendu Enescu. J'étais un adolescent aux aptitudes musicales certaines, un peu trop sérieux pour mon âge, et je fus charmé par l'art d'Enescu au piano, par la sensibilité toute particulière avec laquelle il interpréta une de ses œuvres. » En 1961, G. Auric participa au Festival international *George Enescu* de Bucarest et publia dans la revue « *Muzica* » N° 10, 1961, (p. 40—42), un article intitulé *Sur la musique*, ainsi que ses impressions sur le Festival dans la revue « *La Roumanie d'aujourd'hui* » (1961) et dans le *Bulletin d'informations du Festival* (1961).

BIBLIOGRAPHIE: Notre interview: *Georges Auric*, dans le *Bulletin d'informations du Festival « George Enescu »* (Bucarest, N° 8, du 12 novembre 1961); *Ils étaient au Festival*, dans « *La Roumanie d'aujourd'hui* » (Bucarest, N° 11, 1961, p. 12—13); Sandu, Augustin: *Le centenaire de George Enescu, Une étoile polaire parmi les musiciens*, dans « *Cronica* » (Iaşi, N° 15, du 10 avril 1981, p. 7).

(Suite dans le no 2/1982)

VIOREL COSMA

LIVRES

Chronique

Une nouvelle histoire des origines de la langue et du peuple roumains

Plus de cinquante ans après la parution du premier volume de l'ouvrage intitulé *Originile românilor* (« Les origines des Roumains »), dû au fondateur de l'école linguistique de Iaşi, Alexandru Philippide, nous voilà de nouveau en présence d'une impressionnante exégèse consacrée à la genèse de la langue et du peuple roumains, fruit du travail laborieux d'un excellent spécialiste des antiquités latino-gréco-balkaniques, le Pr Dr Ioan I. Russu de l'Université de Cluj-Napoca. * Une sobre présentation (sur la manchette de la jaquette) de la vie et de l'activité de celui-ci nous permet d'entrevoir la vastité de l'horizon de la recherche. Esprit essentiellement combatif, refusant le bien-être des hypothèses confortables, I.I. Russu a choisi comme devise (non seulement de son livre, mais aussi de sa vie, donc de son œuvre) les mots célèbres de l'*Heautontimoroumenos* de Térence: *il n'y a rien de si difficile qui ne puisse être compris par la force de la pensée.* Au seuil de son 70ème anniversaire (le 4 décembre) aucun adage classique ne pourrait mieux lui convenir.

Depuis les notes épigraphiques et onomastiques thraco-daces publiées en 1936 et jusqu'aujourd'hui, le professeur de Cluj, de l'œuvre duquel nous ne citerons que trois monographies: *Limba traco-dacilor* (« La langue des Thraco-daces »), I 1959, II 1967, *Illyrii* (« Les Illyres »), 1969, *Elementele autohtone în limba română* (« Les éléments autochtones en roumain »), 1970 a orienté ses recherches dans deux directions principales: a) la découverte, la reproduction, le déchiffrement et l'interprétation ethno-socio-historico-linguistique de toutes les attestations matérielles, de civilisation et de culture, appartenant au monde thraco-dace et illyre ou ayant des rapports avec celui-ci; b) le relevé et l'interprétation, dans les limites du vraisemblable, de tous les vestiges de langue (thraco)-dace que le roumain et ses dialectes ont hérités de la langue du substrat ethnique thraco-dace. Il est évident que la première direction a constitué pour le chercheur de Cluj-Napoca, comme pour d'autres linguistes, historiens et philologues de la génération immédiatement précédente (rappelons les noms de G.G. Mateescu, Vasile Pârvan, V. Bogrea ou Constantin Daicoviciu), le fondement absolument nécessaire, « vital », pour les recherches effectuées *sub specie historica.* Jusqu'à la parution de cette monographie, ces deux directions de l'activité du professeur Russu ont avancé presque parallèlement, le maillon intermédiaire entre le roumain (avec ses éléments autochtones appartenant au substrat) et les antiquités historico-archéologiques thraco-daco-illyres étant constitué par les recherches consacrées à l'onomastique thraco-dace de la Dacie romaine, des régions voisines

* I.I. Russu, *Etnogeneza românilor. Fondul autohton traco-dacic şi componenta latino-romanică* (« Ethnogenèse des Roumains. Le fonds autochtone thraco-dace et la composante latino-romane »), Bucureşti, Editura ştiinţifică şi enciclopedică, 1981

(la « Dacie libre », la Thrace, l'Illyrie, la Pannonie, le royaume de Bosphore), de l'Empire Romain tardif et de l'Empire Byzantin. Ces recherches à double caractère (historico-épigraphique et linguistique) et les informations *complètes*, réunies pendant plusieurs décennies, concernant les IIe et IIIe siècles de notre ère (ceux de la domination romaine en Dacie) et les IVe — VIIe (quand eut lieu la transformation ethnique sur les rives du Danube et à l'intérieur de l'arc des Carpates) ont constitué le fondement de l'actuelle monographie, espèce d'*opera maiora* qui couronne une activité et particularise un timbre spécifique de la recherche.

Etnogeneza românilor s'efforce de répondre — ayant comme point de départ la science historique enrichie au cours de l'avant-dernière décennie par des acquisitions fondamentales — à des questions d'une importance extrême pour l'histoire du peuple et de la langue roumains: grâce à qui et dans quelles conditions historiques le peuple roumain s'est-il formé? Quels sont ses « fondements ethniques et socio-économiques »? Dans les limites de quel territoire géographique peut-on fixer le berceau permanent du peuple roumain? Dans quelle mesure et comment la langue roumaine peut-elle contribuer à l'élucidation du problème des origines ethniques? Dans le chapitre consacré à *L'histoire des recherches concernant le susbtrat. Le problème de l'élément linguistique pré-romain dans l'ethnogenèse*, l'auteur reprend ces questions qui ont suscité, depuis plus de deux siècles, l'intérêt des hommes de science et qui, chez les Roumains, plongent leurs racines dans les œuvres des chroniqueurs, les premiers à s'être penchés sur le problème des origines de notre peuple. Ce chapitre et les quelques *Éléments introductifs. Généralités*, préfacent la première partie de la monographie où se trouve débattu, du point de vue théorique, historico-littéraire et archéologique, le problème général de l'ethnogenèse; les exemples concrets, tirés de presque tous les auteurs cités, qu'elle offre seront utilisés, dans la deuxième partie de l'ouvrage qui renferme le répertoire lexico-étymologique des mots autochtones du roumain.

Il convient d'observer que *Etnogeneza românilor* poursuit deux buts, d'où la distribution des deux sections: débattre et élucider, par une confrontation détaillée et rigoureuse avec le vaste matériel critique existant, la question des origines ethniques, sociales, économiques, linguistiques, biologiques du peuple roumain, tout en attribuant au fond dace (« thraco-dace » dans la terminologie de l'auteur) le rôle de fondement ethnique; analyser en détail, à l'aide des critères précis de l'histoire comparée, chaque mot (lexème) du roumain et des dialectes parlés au sud du Danube susceptibles d'être considérés d'origine autochtone, pré-romaine (thraco-dace), et prouver par là, à l'aide des méthodes linguistiques, la continuité de la vieille ethnie dace.

Les idées développées dans *Etnogeneza românilor* ont comme fondement trois noyaux théoriques, de l'enchaînement desquels découle la démonstration historique elle-même: *1) le caractère très ancien, autochtone, indo-européen, des populations antiques préromaines des Balkans* des idiomes desquelles ne se sont conservés que des vestiges lexicaux (onomastiques pour la plupart) attestés de manières très diverses; *2) la perpétuation en roumain de certains fragments appartenant à l'idiome des autochtones* de la Dacie pré-romaine, de la Mésie et de la Thracc, idiomes susceptibles d'être reconstitués par les moyens de la linguistique comparée parce que ne pouvant être repérés que très rarement dans les vestiges linguistiques rappelés au premier point; ces fragments ont une signification historique exceptionnelle, car

ils permettent de prouver la double ethnie des Roumains; *3) la continuité, en tant que fondement ethnique des anciens indigènes* daces, mèses et thraces, à l'intérieur des structures socio-économiques et politiques romaines (puis byzantines), dans un long processus de conversion ethnique spécifique pour chaque région géographique: la romanisation — l'acte de synthèse qui marque l'apparition graduelle dans l'histoire d'un nouveau ethnos, le peuple roumain. Divisé en ces trois aspects fondamentaux, le problème de l'ethnogenèse apparaît avec ses connexions historiques naturelles et nécessaires, depuis les horizons de la culture des Thraco-daces de l'époque pré-historique (Ier millénaire av.n.è) jusqu'à ceux de l'organisation sociale pré- («stră») — roumaine, «du moyen âge et de la Renaissance».

De ce fait l'examen de l'ethnogenèse des Roumains ne s'appuiera plus seulement sur les sources historiques (dont l'importance demeure valable, mais variable en raison des objectifs de l'interprétation accordée) ou sur les sources archéologiques (preuves matérielles essentielles, incontestables, mais souvent difficiles à rattacher aux événements historiques ou à d'autres matériels de nature archéologique); ces deux catégories de sources, dont l'importance ne saurait plus être contestée de nos jours, les savants s'efforçant au contraire de les enchaîner au cours de l'interprétation, sont utilisées d'une manière tout à fait originale par l'auteur de la monographie: en parallèle et pour compléter les données offertes par le roumain, «... dépôt inestimable d'un vieux et authentique matériel documentaire, (...), le plus ancien, le plus vaste et le plus fidèle miroir de la vie historique de la communauté» (p. 28). La manière inédite dont la langue roumaine populaire, par son fond lexical pré-romain (comparé d'une manière étymologico-reconstructive, mais aussi théorico-statistique, avec le fond lexical d'origine latine éclaire les aspects historiques, sociaux, économiques et ethniques du processus de genèse du peuple roumain, constitue, à ce qu'il nous semble, l'élément — de nature essentiellement méthodologique — original de la monographie (cf., spécialement, le chap. VI, sous-chap. *4 Problèmes de l'origine des Roumains*, qui synthétise l'apport de la langue dans le décèlement des facteurs ethniques et historiques qui ont contribué à l'ethnogenèse).

Par conséquent, l'existence d'environ 160 à 170 mots autochtones dans le roumain parlé au nord du Danube (avec un total de plus de 1 400 dérivés, ce qui indiquerait un rapport minimal de 1:6 dans la structure de la langue), corroborée avec l'interprétation exhaustive des témoignages historico-littéraires et archéologiques sur la continuité de l'ethnie des Daces, des Daco-Mèses et des Thraces dans la Dacie romaine, post-romaine et respectivement dans la Thrace, de même que dans les zones géographiques limitrophes ou d'interférence ethnique jusqu'au VIIe siècle de notre ère, mène à la conclusion que la romanisation s'est exercée sur les autochtones de la zone carpatique et balkano-danubienne, *ceux-ci* étant romanisés et formant ce que l'auteur appelle, d'une manière très suggestive, «l'hérédité biologique autochtone».

Mais l'essentiel de la démonstration de I.I. Russu consiste en une vérité qui, tout aussi simple, élémentaire et facile à observer que ce que nous venons d'affirmer, a été pourtant rarement relevée. Il s'agit de la base ou fondement ethnique de l'ethnogenèse, qui n'est pas représenté par les provinciaux (colons) amenés par Trajan *ex toto orbe Romano* (donc par l'ethnos latino-romain (roman) mais, au contraire, par l'ethnos autochtone, géto-dace (v. spécialement pp. 192—193), c'est-à-dire par les couches des cultivateurs

de la terre et de ceux s'occupant de l'élevage qui constituaient la base ethnico-sociale de la communauté populaire de la Dacie, à l'intérieur de laquelle vivaient les militaires et les fonctionnaires impériaux (p. 193). C'est de cette « population rustique indigène thraco-daco-gète, mêlée ultérieurement d'une manière intime avec les éléments romains que s'est formée, chronologiquement, socio-économiquement et numérico-démographiquement, la base du peuple roumain, c'est-à-dire le « roumanisme » agraire, rustique, de la zone carpato-balkanique et danubienne » (p. 201). Celle-ci a connu, à partir du VIe siècle n.è., une nouvelle cristallisation des rapports ethniques (qui n'a pourtant pas eu d'implications ethnogénétiques), comme conséquence de la coexistence slavo-roumaine, et à partir du IXe siècle (et surtout du Xe) une réorganisation structurale de la langue qui n'a pas eu, elle non plus, de répercussions importantes (en tant que facteur déterminant) dans la formation de la langue roumaine.

La monographie a un caractère unitaire, sa division en deux sections (« théorique » et « étymologique ») servant, en fait, à des buts strictement méthodologiques. Esprit polémique et hypercritique (souvent poussé par ce deuxième aspect, jusqu'au seuil de la dubitation), l'auteur aborde sans ménagements l'opération de « purification » des « lests » (d'idées, y compris étymologiques) qu'il entreprend d'une manière systématique dans le chapitre II et un peu partout dans l'ouvrage.

Revenant à l'ensemble de la première partie de la monographie, nous ne ferons qu'une seule observation critique: nous regrettons que l'auteur ne rappelle pas aussi (comme il résulte d'ailleurs du répertoire exclusivement lexical qui constitue la seconde section) d'*autres* compartiments de la langue roumaine, en dehors du lexique et de la dérivation (par exemple, la morphologie: pronom, numéral, adverbe, etc.) où il serait possible de retrouver des éléments hérités du substrat; s'agirait-il, dans ce deuxième cas, comme l'affirme l'auteur (p. 66), de « pures hypothèses fictives » qui, par conséquent, ne méritent pas qu'on leur accorde un examen? Cette absence confère à la monographie consacrée à l'*Ethnogenèse des Roumains* un certain air d'incomplet à cause exactement — chose surprenante — du désir d'affirmer des choses certaines, conséquence de l'hypercriticisme de l'auteur.

Écrite avec passion, dans un style plein de tension, ce qui nous laisse entrevoir un tempérament peu disposé à épargner les orgueils (même personnels !), consumé en même temps par l'ardeur du plaidoyer auquel il consacre toutes ses forces intellectuelles et affectives, l'*Ethnogenèse des Roumains* est l'œuvre d'un érudit descendant de la tradition des grands ouvrages historiographiques roumains, de la même famille d'esprits que Vasile Pârvan et Nicolae Iorga. L'humour, l'ironie, le sarcasme — tels sont les outils de l'homme de sciences et de lettres roumain, à commencer par les chroniqueurs de la Moldavie et de la Valachie pour continuer par Dimitrie Cantemir, Ion Heliade Rădulescu et Bogdan Petriceicu Hasdeu, pour en arriver à Iorga et George Călinescu. Là où les arguments scientifiques sont impuissants devant une théorie évidemment absurde, armée d'une superstructure motivationnelle du même genre, le ridicule scientifique est mieux souligné non pas par des dizaines de pages savantes, mais par un calembour, une épithète, une ironie, un fin persiflage: *ridendo castigat scientiae mores!* Si à cela nous ajoutons un style imagé, parsemé des éléments d'une écriture personnelle, non académique, style qui parfois devient pathétique et même poétique, nous aurons l'image d'une construction robuste sur les fonde-

ments de laquelle vivent d'une vie propre, dans un déroulement intérieur tumultueux, certaines vérités historiques incontestables du point de vue scientifique. C'est de cette manière que l'histoire de la langue, de même que celle d'une société, peut transcender la science « pure », en s'intégrant aux grandes vérités de la réalité, de la vie spirituelle. L'œuvre de I.I. Russu constitue, dans ce sens, un témoignage vibrant.

LIVIU FRANGA

Notes de lecture

Considérations historiques fondamentales

La publication dans d'excellentes conditions scientifiques et typographiques du volume *Tradiția istorică despre întemeierea statelor românești* (« La Tradition historique concernant la création des États roumains ») de Gh. I. Brătianu *, travail fondamental pour l'histoire de début des premiers États roumains, représente une contribution de grande valeur qui non seulement remet en circulation et complète l'héritage des œuvres les plus importantes de l'historiographie roumaine contemporaine, mais révèle aussi les commencements d'un courant de pensée historique roumaine qui s'est constamment enrichie pendant les quatre dernières décennies. Il nous faut aussi souligner que l'étude introductive signée par Valeriu Râpeanu, directeur des Éditions « Eminescu », constitue la première et la plus vaste exégèse du rôle et de l'œuvre de ce grand historien roumain.

En effet, l'intérêt pour l'œuvre originale et même novatrice du travail de Gh. I. Brătianu (1898—1953), la mise en relief de sa valeur scientifique aurait dû préoccuper les historiens depuis bien longtemps. Cette lacune vient d'être comblée grâce à une exégèse introductive fondée sur une documentation très riche et bien analysée. En fait, l'étude de V. Râpeanu apporte, dans des pages denses et bien informées, plus que la présentation détaillée de la vie, de l'activité politique et scientifique de l'historien roumain; elle réalise une ample fresque de l'ensemble des problèmes concernant l'historiographie roumaine de l'entre-deux-guerres, en soulignant la contribution remarquable de Gh. I. Brătianu dans ce domaine.

Dans la première partie de l'étude consacrée à la recherche et à l'explication de la

* Éditions „Éminescu", Bucarest, 1980.

genèse de l'attitude politique de Gh. I. Brătianu, sont posées les prémisses de l'entendement de la seconde partie, qui traite des sources de la pensée et de l'œuvre de l'historien roumain. Encouragé par Nicolae Iorga, auquel il gardera toujours un profond respect, Gh. I. Brătianu s'est rendu compte assez tôt que sa génération allait embrasser l'histoire nationale et universelle sous un angle différent, celui proclamé par Marc Bloch et le groupe d'historiens (c'est-à-dire de la nouvelle école d'histoire dont les représentants gravitaient autour des *Annales des sciences sociales)* qui avaient renouvelé la méthodologie des recherches historiques et considérablement élargi ses horizons. La minutie et précision érudite dont témoigne V. Râpeanu pour étudier la genèse et l'évolution de la pensée politique et historique de Gh. I. Brătianu constitue un modèle de recherche dans le domaine de l'historiographie. Cette étude permet au lecteur de comprendre, mieux et plus en profondeur, la signification actuelle de ce travail — qui s'occupe d'un des problèmes cruciaux de l'histoire du peuple roumain — aussi bien que le vaste horizon d'histoire universelle dans lequel il est compris.

Comme le souligne le grand historien roumain dans les pages d'introduction à son ouvrage, l'historiographie universelle et tout naturellement l'historiographie roumaine, ont connu une évolution logique et naturelle, au cours de laquelle, après le moment « de la critique du texte et de la mise en valeur des résultats obtenus par l'école positiviste, on a pu affirmer, suivant l'expression de l'historien allemand L. von Ranke, qui allait devenir un dogme — que l'histoire devait mettre à la portée du lecteur les faits et rien que les faits dont il était possible dire que « cela s'était passé ainsi ». En dépit des recherches ultérieures, c'est de cette façon, et avec une méfiance croissante, qu'a été considérée la tradition concernant la *descente* (roum. *descălecatul*, terme qui désigne en fait, dans son sens propre, l'action de *mettre pied à terre après une chevauchée)* des Roumains de Transylvanie, comme point de départ de la fondation des Principautés Roumaines, par des éléments provenant du nord, au sud des Carpates et à l'est des Carpates, c'est-à-dire de la Valachie et de la Moldavie du moyen âge. Gh. I. Brătianu est le premier historien roumain qui, utilisant les données obtenues par l'histoire et l'anthropologie culturelle mondiale, reprend d'une manière positive le problème de *la descente (descălecat)*, en ajoutant de nouvelles bases historiques à l'évolution dialectique des premiers groupements étatiques de Valachie, de Moldavie et de Transylvanie, qui ont précédé l'organisation des trois Principautés roumaines — la Transylvanie, la Valachie et la Moldavie.

Il suffit de rappeler les résultats si importants de l'application de cette nouvelle méthode à la science historique roumaine pour faire comprendre la valeur du travail de Gh. I. Brătianu, imprimé pour la première fois sous cette forme en 1945. En fait, les chapitres essentiels de ce travail avaient déjà paru indépendemment, en constituant, chaque fois, non seulement une contribution à l'approfondissement de la documentation historique, mais aussi à l'élargissement de l'horizon de la vision moderne de ces problèmes ; ils s'inscrivent non pas comme de simples chapitres intéressant l'histoire roumaine, mais comme des chapitres qui confirment brillamment les résultats obtenus par la recherche internationale dans le domaine de l'étude de l'ethnogenèse des peuples et des premières organisations étatiques en Europe et même dans d'autres continents. Ce qui semble aujourd'hui une méthode bien établie et une nécessité

absolue, n'est qu'un nouvel examen entrepris sous un jour nouveau de ces multiples sources d'information. Ce qui pour nous, historiens, est aujourd'hui une vision historique naturelle et dialectique, représentait il y a quarante ans une méthode aussi audacieuse que clairvoyante. C'est le mérite incontestable de Gh. I. Brătianu de l'avoir mise en pratique, avec des résultats dignes de toute estime.

EM. CONDURACHI
membre de l'Académie roumaine

Le Bucarest d'autrefois

Spécialiste passionné de l'histoire du vieux Bucarest, dernier survivant de la grande pléiade de ceux qui se sont penchés pendant les derniers cinquante ans sur le passé de notre Capitale (l'académicien Constantin C. Giurescu, le professeur universitaire Ion Ionaşcu, le médecin N. Vătămanu, Ionescu Gion, George D. Florescu ou Emanoil Hagi Moscu), le professeur dr George Potra vient de nous offrir, par son recueil monographique intitulé *Din Bucureştii de altădată** (« Du Bucarest d'autrefois »), une image complète et variée du passé de la ville située sur les rives de la Dîmboviţa. Décrivant des sites, des monuments, des parcs et des jardins, évoquant des événements historiques ou de simples « faits divers » ou encore les calamités du temps jadis, nous familiarisant avec les vieilles maisons et auberges, ressuscitant une galerie de portraits pittoresques, l'auteur conduit le lecteur d'une main sûre dans un monde depuis longtemps disparu. Grâce à la riche information accumulée pendant toute une vie (l'auteur a compulsé de nombreuses archives, la presse et la littérature du temps, il a effectué des enquêtes, il a fait appel aux témoins les plus dignes de foi), le professeur Potra, investigateur passionné de l'histoire de sa ville d'adoption (il descend d'une ancienne famille de Motzi de la Transylvanie), réussit par sa verve et par son talent à faire revivre devant nos yeux le Bucarest d'autrefois. Réunissant l'amour du détail de l'homme de science et le talent littéraire de l'évocation inspirée du passé, le professeur Potra a réalisé la performance d'écrire, dans une manière agréable et attrayante, une histoire véridique mais dépourvue de la pédanterie, parfois rebutante, de l'érudit stérile.

La richesse du texte est complétée de la manière la plus heureuse par l'illustration abondante qui constitue par elle-même une source autonome de référence d'une valeur inestimable. Devant les yeux du lecteur défilent tour à tour des estampes d'époque, de vieilles photos, des dessins, des annonces de la presse du temps, des bijoux et des objets de luxe, des figures pittoresques, des types de marchands ambulants, etc. qui font revivre non seulement le passé historique de la Capitale roumaine mais aussi son atmosphère, la vie matérielle et spirituelle qui l'ont engendrée.

Après une sobre introduction où l'auteur rend hommage à ses prédécesseurs, il nous présente, dans une vision synthétique, la vie sociale de la ville au cours des quatre derniers siècles (XVIe—XIXe siècles); le lecteur est ainsi amené à découvrir, par l'intermédiaire des actes dotaux, des testaments et donations, des procès, des litiges

* Editura ştiinţifică şi enciclopedică, Bucuresti, 1981, 471 p.

de propriété ou des ventes immobilières, tous dégageant le parfum archaïque d'un monde depuis longtemps révolu, le mode de vie des Bucarestois d'autrefois, leur vie de famille et leur vie publique. Une attention toute particulière est prêtée à la « tradition » viticole du vieux Bucarest où, jusqu'à la fin du siècle dernier, chaque propriétaire tant soit peu aisé possédait quelques arpents de vigne ou un petit vignoble, pour ne plus parler des propriétés des princes, des boyards et des monastères qui parsemaient la ville. S'occupant de problèmes édilitaires et d'urbanisme, l'auteur relève, dans quelques chapitres bien documentés (qui continuent d'ailleurs des études de longue date), l'intérêt manifesté par la municipalité pour la modernisation et l'aménagement de la ville, dont il cite comme premier exemple les travaux entrepris en 1832 et visant la modernisation et l'embellissement de la colline où se trouve l'Église métropolitaine, travaux dirigés par l'ingénieur de l'État, Vladimir de Blaremberg. On nous décrit ensuite la manière dont étaient éclairées les rues de la ville — par des réverbères placés aux carrefours et autres points désignés — et dont on en assurait, vers le milieu du siècle dernier, la sécurité pendant la nuit par les soins des commissaires des secteurs de la ville. On insiste aussi sur les modalités employées pour alimenter Bucarest en eau potable: puits, fontaines, fontaines publiques, en attendant la distribution par conduites. Bien des noms de rues de la Capitale rappellent à ses habitants actuels des toponymes depuis longtemps oubliés, rattachés à la distribution de l'eau: « Puțul cu zale » (Le puits à chaîne), « Fîntîna Boului » (La fontaine du Bœuf), « Puțul cu plopi » (Le puits aux peupliers), « Puțul cu apă rece » (Le puits à l'eau fraîche), « Fîntînica » (La petite fontaine). Pour l'hygiène corporelle des Bucarestois des bains publics ont été très tôt organisés. Le professeur Potra établit avec méticulosité l'emplacement des plus importants d'entre eux: les bains de Curtea Veche, propriété de l'hôpital Pantelimon, les bains thérapeutiques de Lagarde, ceux de Warenberg ou de Mitraszewsky, ceux de l'église Domnița Bălașa ou de « Grădina cu Cai ». L'auteur nous parle aussi de la manière dont ces bains fonctionnaient et de leur aménagement par les propriétaires pour en faire des lieux de détente ou même de distraction. D'autres chapitres du livre sont consacrés à certains aspects de la vie commerciale bucarestoise, relevant l'importance accordée à l'activité des « lipscani » (« marchands fréquentant les foires de Leipzig ») en tant que promoteurs du commerce international dans l'ancien centre de la Capitale (qui perpétue encore leur nom) et à l'atmosphère pittoresque du vénérable centre commercial constitué par Tîrgul Moșilor (La Foire des « Moși ») organisé à Obor, entre la rue Mihai Bravu et la rue Pantelimon (ancienne rue des Marchands de bois d'œuvre), avec ses modernisations successives et ses accessoires mécaniques pour le divertissement du public.

En abordant d'autres aspects de la vie du Bucarest d'autrefois — ceux-ci plus tragiques — l'auteur se penche aussi sur les « calamités » qui ont accablé les habitants de la ville depuis les temps immémoriaux et jusqu'au seuil de notre siècle. Il nous parle des invasions et des pillages auxquels a été soumise la ville par les armées étrangères au long des nombreuses guerres que les Ottomans, les Autrichiens et les Russes se sont livrées sur le territoire roumain, principalement au XVIIIe et XIXe siècles; il mentionne ensuite les incendies qui ont dévasté la ville dont les plus « fameux » ont été celui de 1812 (qui a détruit la « Curtea Veche » de Dealul Spirei, le palais princier de l'époque) et celui de 1847, ce dernier, de grandes proportions, ayant gravement affecté l'ancien centre commercial de la

Capitale. Le professeur Potra rappelle ensuite les tremblements de terre les plus dévastateurs de l'histoire de Bucarest, tremblements qui ont beaucoup endommagé la ville; celui de 1738, à la suite duquel les murs de l'ancienne résidence princière se sont crevassés, ou celui de 1802 qui a provoqué l'écroulement de la partie supérieure de la Tour de Colţea, la « gloire » de la ville d'autrefois, ou encore celui de 1830. Tout aussi dévastatrice se sont avéré être les inondations provoquées par les débordements de la Dîmboviţa qui ont parfois couvert des quartiers entiers; de telles inondations ont eu lieu en 1862, 1864 et surtout en 1865, et cela non seulement à cause des intempéries mais aussi à cause du rétrécissement du lit de la rivière, des rigoles bouchées, des barrages des moulins à eau, etc. Pour clore la liste des malheurs subis par les anciens habitants de Bucarest, l'auteur rappelle la famine (1660), les épidémies de peste (1676, 1689, 1718, 1756, 1787, 1813 et 1829) et les invasions de sauterelles (1795).

Revenant à des aspects plus agréables du Bucarest d'autrefois, l'auteur passe en revue les cafés, les jardins et les parcs (des chapitres spéciaux étant consacrés au jardin du Cişmigiu, à la Chaussée Kisseleff et au Parc de la Liberté), les édifices, les institutions de culture, d'enseignement et administratives (le Théâtre National, le pensionnat Gianelloni, la Mairie, etc), les maisons les plus importantes de la ville (celle du poète Ienăchiţă Văcărescu, celle d'Anton Vanic située Avenue de la Victoire, ou encore celle du marchand Ion Ghiorma de la Rue de Tîrgovişte) et enfin les vieilles auberges (Constantin Vodă, Manuc, l'Auberge aux Tilleuls, Bazaca, l'Auberge Jaune du faubourg Filantropia). Un chapitre très intéressant traite des moyens de transport utilisés dans la Capitale le long des siècles: carrosses, coches, calèches, berlines, voitures, coupés, fiacres, omnibus, tramways à chevaux, tramways électriques. L'évocation du passé de notre Capitale est complétée par la mise en évidence de figures et de types qui ont donné une certaine note distinctive à la vie du Bucarest d'autrefois. Le professeur Potra a choisi de nous présenter à cet égard le médecin Estiotu et son contemporain, le brigand Ioniţă Tunsu (la période des années 1830—1840), le capitaine Costache, sbire de la Police et terreur des bucarestois avant 1848, le marchand ambulant Cilibi Moise, pince-sans-rire et philosophe « populaire ». Les deux chapitres qui terminent le remarquable ouvrage du professeur Potra sont d'un grand intérêt pour ceux que passionne le passé culturel et artistique de la capitale roumaine: ils traitent des photographes et des bouquinistes d'autrefois dont certains ont joué un rôle important dans la vie de cette ville: le peintre Carol Pop de Szathmari (qui s'est occupé aussi de photographie), les photographes Franz Duschek ou Franz Mándy, des bouquinistes comme Leon Alcalay, les frères Pach, Marcu Pollack etc.

Le résumé en englais, annexé à la fin du volume, offre aussi aux lecteurs étrangers la possibilité de consulter cet ouvrage de grand intérêt.

Oeuvre de maturité du professeur dr George Potra, *Din Bucureştii de altădată* constitue l'un des événements littéraires de l'année 1981, autant par sa valeur intrinsèque que par son impeccable présentation graphique, les nombreuses illustrations augmentant l'intérêt du livre.

PAUL CERNOVODEANU

L'époque des grands classiques

L'histoire d'une littérature nationale à travers une succession d'amples monographies consacrées aux écrivains les plus importants a été inaugurée au XIXe siècle par le grand critique et historien littéraire italien Francesco de Sanctis. Dans l'espace roumain, cette méthode axiologico-sélective a été introduite, il y a un demi-siècle, par un autre représentant de la culture italienne, Ramiro Ortiz, dans un cours tenu en roumain et s'étendant sur plusieurs années, à l'Université de Bucarest.

Appliquée à la littérature roumaine, une telle histoire littéraire s'identifiant à une histoire des valeurs littéraires a été récemment réalisée par le professeur George Munteanu dans un ouvrage monumental*. Ce n'est là qu'un commencement, mais imposant, qui sera certainement continué par d'autres séries monographiques.

Cette vaste ouverture historico-littéraire comprend, pour le moment, cinq monographies massives consacrées à des sommets de la littérature roumaine du siècle passé: Titu Maiorescu, Mihai Eminescu, Ion Creangă, I.L. Caragiale et Ioan Slavici. Chacun d'entre eux est considéré dans une perspective nouvelle, absolument personnelle, qui ouvre souvent aux lecteurs des perspectives de réflexion nouvelles et inattendues, les interprétations se fondant sur une sérieuse documentation, en grande partie inédite. Son application à l'objet — sérieuse, pénétrante, d'une grande ingéniosité intuitive — nous fait penser à un pan-sémantisme impliqué dans l'orientation de l'auteur. De chaque ligne, de chaque mot que d'autres exégètes ignoreraient peut-être, George Munteanu sait extraire une signification, frappante par la vérité qu'elle renferme. C'est ainsi, par exemple, qu'il a su découvrir chez M. Eminescu, à partir de différents poèmes, manuscrits et lettres une conception esthétique d'une étonnante modernité, tout en mettant en relief aussi les « structures de l'œuvre de M. Eminescu » (« le sensible », « l'intelligible », « l'imaginaire »). Nous reviendrons à ce point de référence.

Signalons pour l'instant l'intéressante *Introduction* qui nous révèle l'existence de trois générations de précurseurs: ceux qui ont vécu avant, pendant et après la révolution de 1848. Ils ont créé les prémisses qui ont favorisé l'épanouissement de « l'époque d'or » de la littérature roumaine, époque dont l'apogée est représenté par la constellation des cinq astres de première grandeur. Ceux-ci ont en commun une structure que George Munteanu appelle des « synthétiseurs », orientés vers la perfection du « finissage », tant dans le registre de l'idée que dans celui de l'art.

Une pareille caractérisation est bien faite pour éveiller en nous la curiosité de savoir pourquoi d'autres contemporains, d'une grande valeur eux aussi, tels Bogdan Petriceicu Hasdeu ou Alexandru Macedonski, n'ont pas pu approcher, structuralement, l'esprit des grands classiques. C'est qu'ils n'avaient pas, sans doute, l'étoffe des grands synthétiseurs, n'étant que de grands précurseurs. Considérons d'abord le cas Hasdeu, tel qu'il est vu par George Munteanu. C'était un représentant attardé de la génération post-1848 et qui a été rattrapé par ceux qui, chronologiquement, auraient dû paraître après lui. Pour son autre contemporain illustre — pour Macedonski — le processus est encore plus

* George Munteanu, *Istoria literaturii române. Epoca marilor clasici* (« Histoire de la litérature roumaine. L'époque des grands classiques »), Bucureşti, Ed. didactică şi pedagogică, 1980.

compliqué. Cet habitué de l'empire des illusions s'est leurré soi-même, en s'imaginant avoir, lui aussi, une structure de « synthétiseur ». Il a eu recours à une sorte d'exacerbation des qualités synthétisantes, empruntées aux grands classiques, nourrissant, peut-être, la pensée de se substituer à eux. Par cette Hybris, il s'est exclu de leur catégorie, en se situant toujours sur les positions d'un précurseur, mais d'un précurseur d'un autre cycle de la littérature roumaine qui ne connaîtra sa parfaite « synthétisation » que bien plus tard, dans l'entre-deux-guerres.

Autrement dit, seuls les cinq grands écrivains nommés plus haut forment, entre 1866 et 1886, le sommet de la pyramide auquel ont aspiré trois générations précédentes. « En somme — conclut George Munteanu — la monumentalité de l'époque d'or de la littérature roumaine, sa pérennité, s'expliquent, peut-être, en dernière analyse, par la manière mémorable dont les grands classiques ont présenté au peuple roumain — arrivé au seuil de son histoire moderne — les problèmes essentiels de son être spécifique et de sa raison d'exister dans le monde, les problèmes capitaux de la condition humaine. » Avec cette mise au point et après un tour d'horizon substantiel, la riche flore d'idée des cinq monographies prend une signification accrue.

Il est, certes, impossible dans un simple article non seulement de commenter, mais aussi de passer en revue toutes ces idées. Nous voulons cependant relever le fait que, dans la juste compréhension de George Munteanu, « l'époque d'or » de la littérature roumaine se range parmi les grandes « époques d'or » du monde, désignées en tant que telles par les histoires universelles les plus autorisées. Soulignons aussi quelques conclusions auxquelles l'auteur est arrivé après les laborieuses investigations que nous avons déjà rappelées.

Réfléchissant, par exemple, aux raisonnements surprenants, datés du 1er janvier 1866 et développés par Titu Maiorescu — qui avait la conscience d'être le premier à le faire — dans son *Journal*, George Munteanu arrive à la conclusion suivante: « À bien réfléchir, par ses conclusions du 1er janvier 1866 et par celles des jours suivants, Maiorescu devenait un précurseur du « structuralisme » contemporain et, si nous adoptons une perspective plus large, même de la « sémiotique ». Sa célèbre formule critique — « la forme sans fond » — sera employée, en termes identiques, en 1933 par l'Argentin Martinez Estrada (dans la *Radiographie de la Pampa)* à propos de la littérature de son pays des années 1880. Le tout résulte de confrontations et de déductions à caractère strictement comparatif que George Munteanu nous présente en détail.

Encore plus passionnantes nous semblent être ses conclusions sur M. Eminescu. Celui-ci « est un Bacon de la pensée artistique moderne, il est, dans son domaine, ce que un Brâncuși a été plus tard dans le sien. » C'est dans cette énorme dimension que le poète apparaît, dès sa jeunesse, à George Munteanu qui le voit comme un « *kavi* (sage hindou, n.n.) singulier de l'espace culturel et artistique de l'Europe moderne. » C'est ainsi que l'auteur arrive à la notion de *homo eminescianus* et à celle de *connaissance hyperionnienne*. Une phénoménologie des « structures artistiques essentielles d'Eminescu », « qu'on peut identifier dans toute création » (« le sensible », « l'intelligible », « l'imaginaire ») réapparaissent sous l'aspect de l'imaginatif, de l'affectif et du concept chez le célèbre poète et historien littéraire ibérique Damaso Alonso (dans *La Poésie espagnole*, 1950). On découvre ainsi un nouveau et riche filon des surprises infinies offertes par le génie de M. Eminescu.

La primauté chronologique des réalisations des grands classiques roumains s'associe avec leur prééminence sous l'aspect

de la perfection, les deux à l'échelle universelle. C'est ainsi que Ion Creangă « doit être situé — comme il l'a déjà été depuis longtemps — parmi les plus grands humoristes du monde. » À son tour, « Caragiale était et reste l'un des plus illustres poètes comiques que l'humanité ait connus, jusqu'à présent. »

Enfin, des idées d'une grande subtilité sont consacrées à Ioan Slavici. George Munteanu approfondit par la même occasion le phénomène de la stratification, rattaché à un subconscient collectif ancestral. La retraite dans les montagnes, déterminée par les invasions dévastatrices qui ont accompagné l'ethnogenèse du peuple roumain, a été non seulement un acte extérieur mais aussi un acte intérieur, une retraite *sur* et *parmi* les pics subliminaux de la conscience. Ce subconscient collectif s'est non seulement infiltré dans la création de Slavici, mais en constitue aussi le filon le plus substantiel. La présente investigation nous fait découvrir un autre fait surprenant: de même que M. Eminescu — comme l'ont démontré les récentes découvertes de l'exégète indienne Amita Bhose — serait le seul poète européen qui, au-delà de certaines modes passagères, ait donné à l'indianisme une vie pérenne, de même Ioan Slavici est celui qui, à la différence d'autres écrivains d'Europe et d'Amérique, a conféré à Confucius une actualité tout aussi pérenne dans le monde entier. La philosophie pratique de l'érudit chinois préexiste chez Slavici, à son insu même. Lorsque l'écrivain roumain s'est initié, ultérieurement à cette sagesse, il a lu toute l'histoire de la Chine pour mieux pouvoir comprendre le vieux penseur. George Munteanu y découvre l'un de ses traits archétypaux.

La beauté, le courage et la justesse des idées s'associent dans une pareille lecture utile et instructive, avec celle d'un style littéraire coloré, souple, original et non pas moins grave que tout le contenu du livre. En le lisant nous réalisons, comme dans une synoptis, les dimensions inattendues offertes par la perspective que révèle « l'époque d'or » de la littérature roumaine.

EDGAR PAPU

Les fleuves de l'histoire

Les premières pages du roman de Paul Anghel *Fluviile* (« Les Fleuves ») * — le second du cycle *Zăpezile de acum un veac* (« Les Neiges d'il y a un siècle ») — nous confrontent violemment avec l'irruption d'un monde sorti de ses gonds, d'une ville fantastique qui, brusquement, ne retrouve plus sa paix intérieure et dont les vitrines, les fenêtres, les toits et les murs brisés ou effondrés dévoilent au regard, avec une parfaite impudeur, tout ce qui s'y cache. Nous recevons ainsi, d'emblée, par métonymie, la clef pour la compréhension de l'œuvre, cette première partie symbolisant la fissure dans les cloisons de séparation, la confiscation de l'intérieur par l'extérieur, la montée de l'intimité sur la scène publique, dont la présence est bien celle d'un personnage principal. Partout où il pénètre, l'œil de l'écrivain renverse les barrières et, révélant des styles de vie, des traditions, des modes, des mentalités, des traits caractéristiques des individus ou des nations, fait communiquer et s'affron-

* Ed. Cartea Românească, Bucarest, 1980.

ter, grâce au moment historique extraordinaire — la guerre de 1877/78 pour la conquête de l'indépendance d'État de la Roumanie — des civilisations différentes, des classes sociales aux intérêts opposés, des individus aux conceptions et mentalités antagonistes, des progressistes et des rétrogrades, des chefs de gouvernement et des anonymes, la progéniture de la haute volée et les représentats du monde louche marginal, des étrangers et des autochtones, et ainsi de suite. Ce défilé d'humanités distinctes, considérées d'en haut, confère sa densité au roman et à ses pages un souffle épique à allure d'épopée. L'auteur ressuscite ici, dans des proportions encore jamais atteintes chez nous, l'existence historique du pays absorbé de tout son être, avec toutes ses structures et âges mythiques, par un événement crucial de sa destinée. Car la guerre d'indépendance, dans sa signification plénière, n'a jamais cessé, et l'année de ces grands combats ne représente qu'un moment — de pointe, il est vrai — dans le cours d'une longue épopée. C'est là le motif pour lequel l'introduction, dans les pages d'un roman qui se veut consacré à l'histoire d'une époque donnée, de toutes les formes de vie, nouvelle comme ancienne, moderne comme mondaine, d'une série de valeurs de date récente, mais d'autres aussi restées sans date, constitue un procédé légitime. Paul Anghel voit dans un fragment l'ensemble de la fresque, dans un segment historique les forces issues des temps les plus reculés qui ont rendu possible ce segment, bref, dans un événement toute l'histoire qui l'a précédé. En ce sens, ainsi que nous le suggère l'auteur, rien de ce qui se passait sur l'ensemble du territoire roumain à ces heures historiques, aussi éloigné que puisse paraître tel ou tel coin de la scène du centre des opérations militaires qui allaient bientôt se dérouler, n'était, ne pouvait pas ne pas être sans lien direct avec les forces visibles ou invisibles qui allaient entraîner les individus autant que les peuples. À titre d'exemple, deux types de mouvements épiques du roman qui me semblent caractéristiques et en premier lieu le thème des « fleuves » humains qui sillonnent la terre en s'écoulant lentement et implacablement vers le Danube, là d'où va commencer à se décider le sort d'un pays et qui joue un double rôle: non seulement celui d'étendre l'espace de l'action jusqu'à des dimensions « planétaires », mais aussi celui de maintenir la cohérence de l'univers ainsi parcouru, de regagner, à mesure qu'on la perd, épisode par épisode, l'unité épique proprement dite se trouvant continuellement en un équilibre organiquement menacé mais convenable à la situation et au sujet du livre. Au fil des « fleuves », le lecteur peut remonter, avec l'auteur, jusqu'aux sources, exotiques ou autochtones, venant naturellement en contact avec des réalités secrètes, avec des lieux qui conservent encore un air d'ancienneté, un stade primaire de civilisation. Sans quitter pour autant le lit du « fleuve », motif principal du roman, le lecteur se voit soudain transporté dans des zones éloignées du centre, au bout du monde: suivant, à notre tour, par exemple, l'expédition d'un groupe de soldats de cavalerie partis à la recherche d'un cheval à travers le monde archaïque et figé en apparence des marécages du Danube, nous prenons brusquement conscience qu'il se passe un fait inhabituel, exceptionnel, d'une importance centrale, malgré la zone marginale où il se produit. Un fait banal jusqu'à un certain point, une poursuite dans la contrée des marécages se transforme, sous nos yeux, en une expédition initiatique dans un monde révolu, une sorte de « chasse rituelle » à la Sadoveanu avec tout l'ensemble du réseau de connotations mythiques que comporte un tel acte. Disons donc seulement que cet aspect

« marginal » de la guerre qui se prépare ailleurs se charge subitement d'une signification centrale: avant de partir au combat, les héros remontent aux origines pour y puiser la force régénératrice des sources. L'épisode, réaliste par sa description, est la transposition, sous la forme d'un conte, d'un exotique fabuleux plutôt que fantastique, d'un scénario fondamentalement mythique. Par conséquent, la zone « marginale » de l'événement devient elle-même « centrale » dans ces conditions.

Considérons maintenant aussi le mouvement inverse, de mutation effective de la soi-disant zone « marginale » vers le « centre » des événements épiques. Un fait qui dépend de l'ordre archaïque de la tradition a perturbé l'ordre militaire: un groupe de soldats « désertent » pour un jour, pour aller se transformer, dans leur village, en « călușari ». La zone marginale — ou les temps archaïques — « explose » cette fois à un moment historique du centre même de l'événement, produisant stupeur et panique. La signification de ce fait insolite réside dans la force contraignante de la tradition, car les « déserteurs » sont allés respecter la coutume: une danse rituelle où le village voit l'assurance de la continuité, de l'équilibre, un scénario de la vitalité et de la renaissance du monde. En situant cet épisode de la foi en la permanence, la vitalité et la continuité au sein d'événements essentiellement provocateurs de rupture, de déséquilibre, l'auteur fait preuve d'une conscience historique supérieure. Ce même mouvement épique, de transport de l'extérieur vers l'intérieur et inversement, de « mutation » ou de « placement » d'exposants autochtones dans des espaces allogènes, contribue à la fois à l'élargissement et au rétrécissement des distances, à un très expressif et très explicite échange d'informations caractérisantes d'individus et de civilisations différentes. La matière de ce roman roumain est constituée par tout ce qui attirait à l'époque l'attention d'un continent tout entier.

D'une importance exceptionnelle est aussi l'habileté qu'a l'auteur de considérer, à travers l'esprit de ses personnages, le portrait générique et des phénomènes plus vastes, qui incarnent les états d'esprit de l'humanité surprise à la veille de grands événements. Un cas intéressant nous est proposé, par le destin de Toma Nicoară, Roumain de Transylvanie — région se trouvant encore à l'époque sous la domination austro-hongroise — qui traverse clandestinement la frontière des Carpates, pour aller combattre comme volontaire dans le cadre des troupes roumaines. Ce cas provoque un échange enflammé de dépêches diplomatiques, bien que Nicoară continuât à demeurer un inconnu, aussi bien pour Mihail Kogălniceanu, le ministre roumain des Affaires Étrangères, que pour Swiedenek, le représentant de l'Autriche à Bucarest, où pour Bălăceanu, le ministre de la Roumanie à Vienne. Le premier Roumain blessé dans la guerre d'indépendance, mais à la frontière artificielle des Carpates aura, de la sorte, le destin d'avoir ouvert un « second front », ajourné seulement jusqu'en 1918: celui de la réunion de la Transylvanie à la mère-patrie. L'auteur introduit ainsi, dans la fresque de la vie roumaine de la période 1877, cet « inopportun » provisoire: Toma Nicoară, personnage qui exprime le moment 1918, devient une figure de premier-plan du panorama consacré à l'indépendance de l'année 1877. Mais le cas de ce héros involontaire est intéressant aussi d'un autre point de vue: « il est entré sur la scène de la guerre, sur l'avant-scène même, sans s'en rendre compte. Sa carrière, dans le déroulement des événements, aurait dû être modeste, voire même obscure » — nous avertit l'auteur. Cependant, le personnage est poussé en avant par les événements qui ont

besoin de lui. Toma Nicoară, l'être anonyme, porté à la tribune, hissé sur les épaules de l'enthousiasme général, incarne en fait le désir de l'opinion publique d'avoir un héros du jour, devient le symbole de l'aspiration ardente de tous les Roumains partant à la guerre le cœur empli de l'idéal de l'indépendance et de l'unité complète du pays ayant recouvré toutes ses provinces. Mais la guerre populaire différait fort de celle des officiels qui la menaient en tenant compte de manière légitime des éléments conjoncturels. C'est pourquoi, aux yeux des gouvernants, un « héros » du genre de Toma Nicoară s'avérait gênant car il provoquait l'irritation bien inopportune à ce moment-là, du cabinet impérial autrichien. L'opinion publique n'en jette pas moins sur le personnage sa propre aspiration, l'en revêt et l'y serre comme dans un étau, le « déformant »; en effet, le personnage correspond par ailleurs assez mal aux aspirations de la foule. Nous trouvons, dans ce cas, le modèle d'un héros dont les propres traits sont indéchiffrables et dont la substance est, paradoxalement, extérieure, car il ne fait pas corps commun avec l'image qu'on lui attribue et la retouche d'une force supérieure en fait un dépaysé. Toma Nicoară parcourt ainsi le trajet de l'anonymat d'une première existence à une brusque proéminence, obtenue par une sorte de « grossissement » des traits. L'histoire, nous dit ce personnage, décide sur le choix des héros en se servant du hasard, mais, à de tels moments il n'y a nulle nécessité, et ce n'est même pas important que le héros soit une personnalité, car les masses décident, parfois de manière capricieuse, mais implacable, qui sera le héros dont elles ont besoin. Le caractère, disons hasardeux, du choix du héros et la nature capricieuse du phénomène de son exaltation vont jeter sur le personnage une ombre tragique: dépossédé de son existence anonyme, « étranger à lui-même », il va courir désormais, à travers les pages du roman, pour se retrouver ou pour rattraper son ombre glorieuse, pour rentrer dans son cadre de héros, pour remplacer la fiction à laquelle il a été élevé. Le phénomène qui consiste à mythifier sous la pression des grands événements et des états d'esprit qui les accompagnent est un processus de projection de l'imaginaire sur la réalité (et non pas l'inverse). La fiction densifie ou, au contraire, vide, tarit la réalité. Cette force de la fiction — qui émane de la force de l'imagination populaire sous l'effervescence d'une grande aspiration — de modifier les données du réel, pour faire ensuite elle-même partie de la réalité, constitue l'un des aspects les plus frappants de la nouveauté du roman de Paul Anghel.

Fluviile met mieux en valeur le talent et la technique de l'auteur pour donner de la profondeur à la vie qu'il étudie, contemple et décrit. Il découvre, là où d'autres ne voient qu'une forme de réalité, des voies qui le mènent à des compartiments infinis de cette même réalité: son espace épique s'étend, comme les fleuves, à l'infini, et on peut le comparer à un certain nombre de fenêtres s'ouvrant sans cesse davantage vers l'intérieur. L'auteur détient une science raffinée de l'alternance des pleins et des vides, un art subtil de l'échange savant entre la respiration sifflante des grandes agglomérations et la solitude des espaces parcourus par un silence musical.

La sensation de vie est intense dans ce livre et le monde qui en peuple les pages témoigne d'être « apte » pour le roman — roman qui est bien loin de n'être qu'historique — idée qui a formé l'objet de tant de disputes depuis 1930, depuis un demi-siècle de son affirmation avec force, avec une claire conscience de soi, sur la scène de l'histoire roumaine et européenne.

C. STĂNESCU

Hypostases de l'exégèse

Le mouvement de l'avant-garde roumaine, — précurseur par certains représentants, des mouvements similaires d'autres pays, synchrone, en tout cas, par la plupart des manifestations qui l'ont matérialisé, avec les fameux courants contestataires, iconoclastes et intransigeants de l'art européen de l'entre-deux-guerre — a été — ce qui peut paraître curieux aujourd'hui — assez mis à l'écart à l'époque et ignoré plus tard pour demeurer, longtemps, en dehors des préoccupations majeures de la critique.

Hétérogène et divers, éclectique et inconséquent, inégal et en perpétuel changement, évoluant de la négation pure à à la construction, puis, à un caractère social et révolutionnaire dans une mesure peut-être plus grande que dans les mouvements similaires de l'occident, avec un impact en apparence réduit sur le paysage culturel au milieu duquel il s'est exprimé, le mouvement littéraire roumain d'avant-garde, à le considérer globalement, a eu des conséquences importantes et durables. L'avant-garde a fécondé la postérité, et mené la littérature roumaine à un degré de « modernité » qui, en dépit de vicissitudes temporaires, s'est avéré irréversible. Qu'il nous suffise de rappeler qu'un filon de grande valeur, devenu presque classique, de nos grands poètes de l'après-guerre et actuels, illustré par des anciens tenants de l'avant-garde « assagis » (en fait, passés d'une étape de bruyante négation à une autre, de construction novatrice) ou par leurs descendants — et nous pouvons citer des noms comme Miron Radu Paraschivescu, Geo Dumitrescu, Geo Bogza, Eugen Jebeleanu, Nichita Stănescu — trouve son origine en apparence marginale — et peut être, de ce fait, agressive — dans l'effervescence de l'entre-deux-guerres.

Les choses étant ainsi, le manque d'intérêt de la critique paraît, de toute évidence — surprenant. Surprenant mais pas inexplicable.

L'élaboration des grandes synthèses critiques et théoriques, poursuivant si ce n'est la formulation de conclusions définitives ou durables, tout au moins une manière de traiter systématiquement le phénomène, réclame — et ceci même à l'époque actuelle d'accélération de tous les phénomènes et de tous les devenirs — un certain recul, une distance temporelle qui permette d'élargir la perspective. D'habitude, en concomitance avec le phénomène en plein déroulement, se manifeste la critique, celle des chroniqueurs, qui signale et évalue les courants, mais aussi, et bien souvent, n'est que discours théorique aux objectifs limités et aux conclusions à revoir.

Il est vrai, que l'avant-garde elle-même a secrété de pareils textes, mais ceux-ci, auto-réflexifs et subjectifs au paroxysme, faisant partie du mode de manifestation préféré par ce mouvement dans lequel tous les genres sont contaminés par des formulations programmatiques-théoriques, exprimées d'une manière percutante — ne sauraient entrer dans le calcul.

La critique faisant alors autorité s'est cependant tenue à l'écart de ce phénomène agressif et incommode, soit qu'elle l'ait considéré superficiel et sans écho, soit qu'elle ait concentré son activité à la propagation des valeurs « modernistes » d'une étape antérieure. Bien que conscient de la nécessité du synchronisme de la littérature roumaine avec celles de l'occident, E. Lovinescu n'a pas salué avec l'enthousiasme auquel on aurait pu s'attendre de sa part, la preuve évidente de synchronisme offerte par l'efflorescence des courants d'avant-garde, ni la position

de précurseur d'un Urmuz par exemple; dans sa monumentale *Histoire de la littérature roumaine des origines à l'heure actuelle* parue en 1941, George Călinescu n'ignorait pas le phénomène de l'avant-garde, mais le traitait succinctement, comme au fil de la plume, sans se donner la peine de l'approfondir. Position, évidemment légitime à l'époque.

Quelques exégèses plus développées ont bien paru, comme le livre de Ioan St. Botez, mais bientôt, au début de la guerre, des facteurs extra-littéraires ont mis fin à la possibilité d'expression par les livres, les publications et autres, des représentants « de la révolte littéraire » et de leurs éventuels exégètes. Donc, c'est justement lorsque le recul dont nous parlions aurait permis une étude plus large que les vicissitudes de l'histoire littéraire ont fait que le reflet critique, évidemment, d'un chapitre d'ores et déjà bien dessiné, du développement de notre littérature, soit ajourné.

L'abolition de la dictature militaro-fasciste, la fin de la guerre, et le début de la révolution populaire en Roumanie, ont apporté la libération des modalités d'expression poétique. Une nouvelle génération de poètes, continuateurs des surréalistes, publie avec ferveur à cette époque, et constitue ce que l'on a parfois appelé « la deuxième avant-garde roumaine ». Cependant les exégèses d'une certaine ampleur de la « première » avant-garde tardent à paraître.

Mais au début — puis, d'une manière plus accentuée dans la seconde partie de la décennie 1960—1970, en tant que conséquence ou, plutôt, que partie intégrante du vaste processus de reconsidération, opéré selon des critères adéquats, cette fois, du patrimoine littéraire, l'avant-garde a commencé à retenir de plus en plus souvent l'attention des critiques et des hitoriens littéraires. Il s'est donc agi d'un chemin tortueux abondant en péripéties, dont le bout n'a été atteint qu'assez récemment. Et ceci, pour entrer dans une nouvelle étape: la critique, non seulement a démarginalisé et récupéré les courantes autrefois subversifs, mais leur a assuré aussi un reflet théorique naturel, libre de tout fétichisme ou adulation comme de refus dogmatique.

Le processus de revalorisation a comporté trois aspects. On a tout d'abord mis à la disposition du public, par re-publication — dans des revues, des recueils ou des anthologies — des *textes* de l'avant-garde littéraire de l'entre-deux-guerres et de l'immédiat après-guerre, textes très peu connus du grand public, car ils n'avaient été que fort peu répandus lors de leur première parution, étant donné les tirages et les modalités de diffusion. Ensuite, ont paru des ouvrages d'exégèse, dans lesquels, à l'aide des instruments de la critique, de l'histoire et de la théorie littéraires, les textes en question ont été judicieusement commentés, expliqués, analysés, interprétés. Enfin, complément des deux premiers aspects, a paru un riche matériel documentaire, sous forme de mémoires, témoignages d'époque, documents concernant le mouvement d'avant-garde, essais autobiographiques des représentants de celui-ci.

Parmi les ouvrages publiés appelés à remettre en circulation les textes, il convient de mentionner, l'*Anthologie de la littérature roumaine d'avant-garde*[1], complète et bien faite, éditée par Saşa Pană, animateur autrefois de la revue « *unu* », et, vers la fin de la précédente décennie, actif exégète de la reconsidération de l'avant-garde. À noter que l'auteur avait, dès les années de gloire du mouvement d'avant-garde, des disponibilités lui per-

[1] Saşa Pană, *Antologia literaturii române de avangardă*, Editura pentru literatură, Bucarest, 1969.

mettant d'être objectif et auto-réflexif. Voici comment nous le présente Ion Pop: « Auprès d'un Geo Bogza, adolescent en révolte contre tous, auprès de la vitalité turbulente de Stephan Roll ou des élans et des chutes d'Ilarie Voronca, Saşa Pană était, évidemment, l'esprit le plus réservé, l'acteur fuyant de temps à autre la scène pour s'amuser du jeu des autres protagonistes. Participant aux actions-farces du groupement, on ne peut l'imaginer qu'en tant que fournisseur de plans détaillés, et beaucoup moins qu'en tant qu'agent direct. Au vacarme de ses camarades, il a sans doute joint son sourire ironique. » Saşa Pană a conservé son objectivité dans la mise en page de son anthologie. Riche et bien équilibrée, celle-ci réunit, par ordre alphabétique du nom de leurs auteurs, les écrits de 58 de ceux-ci, célèbres ou oubliés, importants ou secondaires, mais représentant toutes les tendances (parfois contradictoires), les ramifications, les prémisses et les conséquences d'un mouvement littéraire qui, montre Saşa Pană lui-même, « a été non pas l'expression d'individualités — bien qu'il en ait existé — mais la manifestation d'un état d'esprit /. . ./ qui a appartenu à une génération . . . ». Illustrée par « quelques dessins de l'époque » et comprenant, comme final, des textes programmatiques et des manifestes, fondamentaux pour la compréhension d'un mouvement qui a accordé tant de prix au *programme* et au *manifeste*, cette *Anthologie* demeure l'instrument de travail le plus commode et le plus fiable en la matière.

C'est encore à Saşa Pană que nous devons la réédition[2] accompagnée d'un riche matériel de documentation et d'interprétation — des écrits d'Urmuz, ce génial précurseur isolé du surréalisme ainsi que de la deuxième avant-garde européenne (Beckett, Ionesco).

Rappelons également l'*Anthologie* parue en Italie, par les soins de Marin Mincu et Marco Cugno.

Des textes de divers écrivains d'avant-garde peu connus ou inédits, ont été également publiés, ces dernières années, dans des revues. C'est dans des revues également — et principalement dans « *Manuscriptum* » édité par le Musée de la littérature roumaine — qu'ont paru divers documents d'histoire littéraire, des témoignages, des lettres. Nombre d'informations intéressant l'histoire littéraire se trouvent également dans des mémoires ou des essais publiés par des auteurs qui, dans leurs œuvres de jeunesse, se sont inscrits soit dans la « première » avant-garde (Saşa Pană encore une fois, dans *Né en '02*[3], soit dans l'avant-garde des années 1945—1948.

Nous précisons — et il est sûr que nos lecteurs, s'ils n'étaient pas édifiés, l'auront compris en parcourant les pages de ce numéro — qu'en parlant de « l'avant-garde» nous avons procédé, *volens nolens*, à une simplification, en postulant l'apparente homogénéité d'un mouvement atomisé par définition. Le dadaïsme, le surréalisme, l'intégralisme, le constructivisme et autres « ismes » représentatifs, ne sont, en fait, que le noyau « pur » de l'avant-garde. Le terme définit une aire à laquelle, bien souvent, sont annexées des manifestations post-symbolistes, l'hermétisme d'un Ion Barbu (qui ne s'est pas enrégimenté dans l'avant-garde) et l'expressionnisme. En élargissant d'une manière exagérée la sphère du terme, le nombre d'œuvres d'exégèse que nous nous sommes proposé de mentionner croîtrait sensiblement. Convaincu, néan-

[2] Urmuz, *Pagini bizare* (Pages bizarres), EPL, Bucarest, 1969

[3] Saşa Pană, *Născut în '02. Memorii, file de jurnal, evocări* (« Né en '02 ». Mémoires, pages de journal, évocations), Bucarest, Éditions Minerva, 1973.

moins, de ce que le terme d'avant-garde est un concept opérationnel, donc ayant de nombreuses incarnations (comme le romantisme, le classicisme, le baroque etc.) je l'utilise comme tel, en précisant que j'y fais entrer, dans l'espace roumain tout au moins, l'expressionnisme aussi.

La « reconsidération » dont je faisais état, a commencé à se manifester autour de 1965, tout d'abord par des articles de grande dimension parus dans les revues littéraires et culturelles de Bucarest: « *Contemporanul* », « *Gazeta literară* » et aussi d'autres villes de Roumanie. Peu de temps après ont commencé à paraître des livres traitant exclusivement ou partiellement du sujet. Certains d'entre eux concentraient leurs investigations sur l'espace roumain, d'autres étendaient le problème jusqu'à l'internationaliser. La « redécouverte » de l'avant-garde roumaine s'est superposée, du point de vue du temps, à la remise en circulation de valeurs « modernistes » européennes et mondiales temporairement ignorées et aussi à la floraison d'une activité systématique d'analyse théorique des courants, écoles et mouvements littéraires plus ou moins anciens ou nouveaux, de Roumanie et d'ailleurs. Il n'y a rien d'étonnant si, dans ces conditions, un grand nombre de pages ou de notations pénétrantes relatives à l'avant-garde roumaine aient paru dans des ouvrages embrassant une aire beaucoup plus vaste.

Parmi les écrits « spécialisés » il convient de mentionner en premier lieu le volume d'essais de Ion Pop, *Le mouvement d'avant-garde poétique roumain*.[4] La division de l'ouvrage en deux sections et le titre de chacune d'elle (« Problèmes de l'avant-garde littéraire » et « Dictionnaire poétique de l'avant-garde ») apportent d'eux-mêmes des informations sur la nature de la démarche entreprise par l'auteur. Opérant avec les instruments de l'essai, tout en évitant une façon de traiter par trop scientiste, Ion Pop réussit néanmoins à englober presqu'entièrement la problématique. Le discours critique est extrêmement dense, tandis qu'abondent les références culturelles et les opinions comparatistes. Tous les traits qui caractérisent l'avant-garde en général et son incarnation particulière en Roumanie sont là, pertinemment formulés et dûment argumentés. Ce qui impressionne, ce n'est pas tellement l'information (accessible au fond à tout un chacun, au prix d'un effort) que la sagacité et l'adéquation des connexions établies, la précision des situations, la justesse des conclusions. Définir l'avant-garde, nous est-il dit, est difficile et ses promoteurs eux-mêmes se sont gardés de le faire. Si la formule unique a été évitée, le dénominateur commun des diverses « avant-garde » réside dans leur condition de mouvement qui exprime une *crise* de la littérature et des arts. Ceux qui se sont encadrés, dans les tendances de l'avant-garde ne se reconnaissent pas la qualité de « contribuables » au patrimoine littéraire constitué au prix d'une lente évolution. Pourtant des filiations et des emprunts aux éléments traditionnels existent. L'insurrection anti-bourgeoise passe du plan de la création proprement dite (considérée parfois comme secondaire) à celui du vécu. Par l'adoption de positions de « martyr » et de « prophète », les tenants de l'avant-garde s'attribuent une composante romantique qu'ils contestent pourtant en théorie. Partant de la négation violente des formes consacrées, l'avant-garde adhère finalement à une formule positive.

Ce n'est là, rendue en style télégraphique, qu'une partie des thèses que soutient Ion Pop. L'effort de construction, l'architec-

[4] Ion Pop, *Avangardismul poetic românesc*, EPL, 1969

ture de l'ensemble et la maîtrise sûre du volume d'informations, auxquelles se joint une tension stimulante du discours critique, sont remarquables. Dans chacun des essais, la procédure courante met en jeu, mêlées, les considérations de critique, d'histoire et de théorie littéraire. C'est tout d'abord l'exposé de l'archéologie du problème en discussion (car, bien que contestant la tradition, l'avant-garde *s'empare* ou *redécouvre* actions et attitudes préexistantes); suit une succincte illustration comparatiste, après quoi il est insisté sur les particularités sous lesquelles se manifeste l'aspect en question dans l'espace roumain.

Le « dictionnaire » de la seconde partie de l'ouvrage est, en fait, un ensemble de micromonographies. Les études de dix à vingt pages chacune sont consacrées aux représentants les plus marquants du mouvement d'avant-garde, à ceux qui ont «duré », étant «récupérés » et consacrés par l'opinion, après avoir connu le tumulte de « l'insurrection littéraire » qui a imposé: Urmuz, bien entendu, comme génie précurseur, mais aussi Ion Vinea, Tristan Tzara, Saşa Pană, Geo Bogza etc. La technique de la présentation a été adaptée à la personnalité poétique de chaque auteur, mais, habituellement, après le passage en revue de ses antécédants et de son développement, après son encadrement dans « le tableau systématique du modernisme » et après l'énoncé des similitudes avec d'autres créateurs ou des influences exercées sur ceux-ci, chacune des personnalités est particularisée avec précision par la mise en lumière des traits qui la caractérisent aussi bien en ce qui concerne la forme et le fond de l'œuvre qu'au point de vue de l'attitude extra-littéraire. La citation, l'analyse des poèmes les plus significatifs interfèrent en permanence avec le commentaire théorique. De sorte que le « Dictionnaire » vient compléter et équilibrer le volume dans son ensemble, par un supplément de concret qui le met en accord avec le titre et l'objectif poursuivi.

Un autre texte de référence concernant, cette fois, non seulement l'avant-garde roumaine, mais l'avant-garde en général nous est encore offert par un dictionnaire. Il s'agit du *Dictionnaire d'idées littéraires*[5], dont le premier volume, paru en 1973, comprend à côté de l'analyse d'autres « idées littéraires » (concepts etc.) ordonnés alphabétiquement — l'actualité, l'antilittérature, l'authenticité, le baroque . . ., une étude substantielle et fort intéressante sur l'avant-garde, signée par Adrian Marino. Soulignons que ce texte — d'une cinquantaine de pages — n'est pas un simple « article de dictionnaire » et que, de même que la plupart des études groupées dans ce monumental *Dictionnaire*, il peut former un ouvrage indépendant.

La démarche d'Adrian Marino diffère, par sa nature et par ses objectifs, de celui qu'avait entrepris Ion Pop. Il n'y a plus ici de critique de texte, ni de présentation d'auteurs ou d'œuvres, et d'autant moins d'histoire littéraire traditionelle. « La critique des idées littéraires », expliquée et assumée par l'auteur dans un essai introductif, est envisagée comme une démarche d'une rigueur théorique qui, en évitant (et en combattant, implicitement) les péchés d'une certaine critique journalistique: manque de méthode, terminologie vague et changeante, incapacité d'offrir une image « sphérique », une image systématique des phénomènes — se refuse, en même temps, aux procédures historistes et comparatistes de type positiviste. Quant aux « articles » de son dictionnaire, (y compris celui qui concerne l'avant-garde), ils offrent, en vérité, l'image

[5] Adrian Marino, *Dicţionar de idei literare* vol. I, Éditions Eminescu, Bucarest, 1973

« sphérique » et systématique dont Adrian Marino déplore l'absence chez certains de ses confrères. Comme nous le disions, la manière de traiter est, en premier lieu théorique et pas du tout concentrée sur la période de l'entre-deux-guerres en Roumanie. Mais le texte, par l'excellente organisation du matériel, par la rigueur scientifique conjuguée à *l'attitude* claire et argumentée, par l'objectivité (mais pas l'objectivisme !) demeure, nous le disons bien haut, fondamental pour quiconque veut comprendre correctement le phénomène de l'avant-garde littéraire, en Roumanie comme ailleurs.

Dès le début, le critique précise lui-même les difficultés de son entreprise. Il identifie l'avant-garde à un archétype, à un concept systématique qui, pareil au classicisme, au baroque etc. peut acquérir des incarnations variées et concrètes, historiquement déterminées. La posture, bruyamment affirmée, de précurseur est signalée, identifiée, explicitée tout comme le sont l'esprit offensif, les types de « rupture » plus anciens « (la non-adhérence, l'isolement, le déclassement, la bohème) faits sienne et dépassés par l'avant-garde, le comble « de la rupture » dans l'insurrection totale. Contrairement aux affirmations du programme, l'insurrection, l'état de furie ne conduit pas à la violence effective, mais se consume en défoulements imaginaires et parfois dégénère en « complexe de l'agressivité ». Sous l'apparence explosive de la négation totale, se joue, en fait, précise Adrian Marino, un drame existentiel très complexe auquel on recherche une solution par une attitude visionnaire futuriste.

C'est avec une grande pénétration que sont également démêlées les relations équivoques de l'avant-garde artistique avec la politique, l'alliance occasionnelle et éphémère finissant soit par la récupération et l'encadrement de l'avant-garde par la politique, soit par le passage de la révolte non différenciée au militantisme politique révolutionnaire.

Sont aussi commentées, avec méthode et complètement, quoique succinctement, les déterminations esthétiques de l'avant garde, qui, considérées isolément, ne l'épuisent pas, mais par les intersections desquelles pourrait être obtenue une définition: les aspects de la nouveauté, le modernisme, « le formalisme », « le décadentisme » et l'anti-classicisme.

Dialectiquement, la tendance nihiliste de l'avant-garde acquiert un sens positif, constructif, qui se solde par une propension vers l'ordre. L'avant-garde vieillit, ce qui est inévitable, et, en vieillissant, se dégrade, et son cycle social se clôt « au même point terminus qu'est le fait de devenir peu à peu classique », en l'espèce par la « récupération et l'intégration dans les structures stables, totalement acceptées. » Finalement, l'auteur s'occupe du processus « d'acceptation » de l'avant-garde par la critique et par l'opinion courante, et de son intégration — paradoxale en apparence seulement — au patrimoine des valeurs de la littérature et de la civilisation en général.

Nous disions plus haut que si l'avant-garde est entendue dans l'acception un peu élargie du terme, on peut y affilier l'expressionnisme. Nous avons cependant considéré ici le terme dans son acception restreinte. Nous n'en mentionnerons pas moins, mais en passant seulement, l'effort très méritoire fait en Roumanie par les exégètes, au cours de la dernière décennie, en faveur de l'analyse ce de courant qui, s'il ne s'est pas inscrit à proprement parler dans l'avant-garde, a cependant eu, à un moment donné, un écho et une influence puissante sur le développement général de notre littérature.

Les ouvrages de référence qui concernent l'expressionnisme sont au nombre

de deux: la monographie richement illustrée de Dan Grigorescu [6], travail de grande érudition, excellent instrument d'information pour l'étendu du courant en question dans toutes ses manifestations (en Roumanie y compris) et, respectivement le livre [7] datant de 1971, écrit par Ov. S. Crohmălniceanu qui étudie, en essence, selon la précision donnée par l'auteur, l'étude du mode selon lequel « l'esthétique de l'expressionnisme a fourni les prémisses d'une synthèse originale que /. . ./ la littérature roumaine allait réaliser entre le modernisme et le traditionalisme. »

Et, pour en revenir à l'avant-garde, « dure » et « insurgée », il ne nous faut pas oublier qu'auprès des ouvrages « spécialisés » dont nous avons parlé, de nombreux autres écrits de critique et d'histoire littéraire, organisés dans d'autres perspectives ou selon d'autres critères (par périodes, par auteurs etc.) lui ont consacré des pages substantielles.

C'est ainsi que plus de 70 (sur 650) des pages du second volume de l'ample synthèse [8] consacrée par le même Ov.S. Crohmălniceanu à la littérature roumaine dans l'entre-deux guerres, traite du « lyrisme d'avant-garde » (sont présentés Tristan Tzara, Ion Vinea, B. Fundoianu et d'autres encore.)

Les principaux représentants « de la seconde avant-garde », celle de l'après-guerre: Virgil Teodorescu, Gellu Naum etc. sont commentés dans un *panorama* [9], dans lequel Al. Piru ne fait pas œuvre d'historien, mais de critique, son attention se concentrant davantage sur les auteurs que sur les courants.

C'est une activité digne de louanges que celle que déploie l'infatigable Emil Manu en vue de la reconsidération et, en général, de l'étude de l'avant-garde. Des documents inédits ou peu connus ont été publiés par ses soins. Il a également signé des études d'envergure [10] et divers chapitres se référant aux écrivains d'avant-garde, et qui ont paru dans un ouvrage de spécialité élaboré par tout un groupe d'auteurs.

Ce passage en revue que nous avons tenté d'entreprendre est forcément incomplet, car les exégèses sur l'avant-garde ont proliféré. Nous en resterons cependant là. Le sujet en est arrivé, à maintes reprises, à être traité jusque dans les livres scolaires, assez « conservateurs » par tradition. Et même des ouvrages didactiques [11] ont traité de la question.

Signe de plus de la « normalisation » de la situation de l'avant-garde.

NICOLAE BÂRNA

[6] Dan Grigorescu, *Expresionismul* (« l'Expressionnisme »), Éditions Meridiane, 1980

[7] Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română şi expresionismul* (« La littérature roumaine et l'expressionnisme »), Éditions Eminescu, Bucarest, 1971.

[8] Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale* (« La littérature roumaine dans l'entre-deux-guerres »), vol. II, Éditions Minerva, Bucarest, 1974.

[9] Al. Piru, *Panorama deceniului literar românesc 1940—1950* (« Panorama de la décennie littéraire roumaine 1940—1950 »), E.P.L. Bucarest, 1968.

[10] in « *Revista Institutului de istorie literară* » no. 2, 1977 et ainsi de suite.

[11] Ioan Mihuţ, *Simbolism, modernism, avangardism. Indrumări metodice* (« Symbolisme, modernisme, avant-gardisme. Guide méthodique »), Editura Didactică şi Pedagogică 1976.

La poésie roumaine d'avant-garde en Italie

La prestigieuse maison d'édition italienne Feltrinelli a fait paraître dans une collection littéraire de large audience, une anthologie bilingue de la poésie roumaine d'avant-garde, établie par Marco Cugno et Marin Mincu.

Marco Cugno est un nom bien connu des spécialistes européens de langue et de littérature roumaines. Il enseigne à l'Université de Turin, et a été, il y a quelques années, chargé de cours auprès de la Chaire de langue et de littérature italiennes de l'Université de Bucarest. C'est à cette occasion qu'il prit contact avec des représentants importants de la littérature roumaine et, une fois rentré en Italie, il s'avéra un actif propagateur des valeurs de la spiritualité roumaine dans ce pays d'une culture millénaire. Il publia des études sur le phénomène culturel roumain dans les revues littéraires les plus importantes d'Italie, de même que des traductions de la poésie roumaine actuelle, de la plus récente surtout. Il traduisit des pièces de Marin Sorescu, l'émouvant roman lyrique de Zaharia Stancu *Ce mult te-am iubit* (« Combien je t'ai aimé ») et fit aussi paraître une anthologie des vers de Tudor Arghezi sous le titre: *Accordi di parole.* J'ai déjà eu l'occasion d'écrire sur l'intéressante exégèse arghézienne entreprise par Marco Cugno, sur la subtile lecture qu'il donne de l'œuvre d'Arghezi, de ce grand esprit inquiet, de son modernisme toujours en éveil, oscillant sans cesse entre la foi et sa négation, entre les pôles du doute et de l'affirmation, entre l'hypostase titanesque de l'homme, capable de rejeter l'entité métaphysique, mais qu s'arrête toujours stupéfait, devant les portes qui cèlent les mystères. Marco Cugno a su mettre en évidence la soif de réel et de concret de la poésie arghézienne, faisant pourtant souvent appel au rêve et au fantastique, et a relevé la sincérité du grand poète roumain, son évolution, la vision nouvelle de l'homme et de son histoire qui fut la sienne à la fin de sa vie. Je constatais alors que dans le pénible travail de traducteur des vers arghéziens, Marco Cugno a fait preuve d'une discernement esthétique sûr, d'une sensibilité vibrante, d'une adhésion pathétique, synchronique dans les équivalences des poésies essentielles, destinées à porter à la compréhension des lecteurs italiens les signaux d'art, les réverbérations et les interférences du créateur aux visages multiples qu'est Tudor Arghezi.

Le poète et critique littéraire Marin Mincu est l'auteur de plus de dix volumes de poésies et d'exégèse critique qui l'ont introduit dans l'effervescence contemporaine de la culture roumaine, ouverte à toute expérience humaniste. Cependant, son activité de connaisseur avisé de la culture italienne contemporaine — connaissance acquise par expérience directe, lors des années passées comme chargé de cours à l'Université de Turin et comme maître de conférences à l'Université de Florence — n'est pas encore assez connue. Il n'en a pas moins publié à Turin des articles portant sur la philologie et utilisant des méthodes modernes, et a traduit en roumain d'importants ouvrages signés par des sémiologues italiens des plus discutés (Maria Corti et Cesare Segre, notamment).

Réalisant une symbiose intellectuelle élective et affective, les deux auteurs présentent dans cette anthologie à l'Occident sursaturé de courants et d'écoles littéraires, un corpus massif de textes poétiques roumains d'avant-garde qui n'est

pas sans intérêt pour l'histoire de l'avant-garde européenne (l'anthologie reprend, en la développant, une première étude entreprise par Cugno pour présenter l'avant-garde roumaine en Italie et publie en 1975 dans « *L'Europa letteraria e artistica* », revue dirigée avec exceptionnelle lucidité par Giancarlo Vigorelli).

Certes, aucune culture ne saurait être connue à travers des anthologies. Seules les lectures intégrales rendent possibles les interprétations de réelle valeur, les jugements nets sur ce phénomène complexe qui est la littérature, et les anthologies représentent une valeur avant tout dans la mesure où elles témoignent de l'orientation et de la sensibilité de celui qui les compose, de sa capacité spécifique de sélectionner et de mettre en évidence les caractéristiques des œuvres d'art ou des auteurs choisis. De même, cette anthologie, qui a eu pour point de départ *l'Anthologie de la littérature roumaine d'avant-garde* publiée par Saşa Pană en 1969, révèle, en somme, l'itinéraire choisi par les deux auteurs, sous le signe de leur propre adhésion. De la sorte, leur arc anthologique n'inclut point de poètes considérés « en dehors de toute école », tels qu'Arghezi et Barbu, bien que ceux-ci aient collaboré à des revues d'avant-garde. Dans les volutes verbales des pages de l'*Anthologie Cugno-Mincu* sont insérés les noms de large résonance d'Urmuz, Tristan Tzara, Ion Vinea, Ilarie Voronca, Stephan Roll, Geo Bogza, Saşa Pană, Moldov, Eugène Ionesco, Victor Valeriu Martinescu, Virgil Carianopol, Constantin Nisipeanu, Gellu Naum, Virgil Teodorescu, Gherasim Luca, Paul Păun, Geo Dumitrescu.

L'anthologie est précédée de deux études introductives, celle de Marco Cugno, *Vers une histoire de l'avant-garde littéraire roumaine*, et celle de Marin Mincu, *L'avant-garde roumaine et l'avant-garde européenne* dans lesquelles ces deux auteurs offrent non seulement des interprétations personnelles du phénomène de l'avant-gardisme littéraire roumain, mais témoignent également d'une excellente connaissance de la vaste bibliographie de l'avant-gardisme dans l'espace roumain.

Il convient également de remarquer que les deux études introductives qui ouvrent les pages de l'*Anthologie* comportent une série de convergences certainement dues à des raisons objectives, qu'elles les complètent aussi pour démontrer la grande originalité de l'avant-garde littéraire roumaine et, pour ainsi dire, son « protochronisme ». En effet, la culture roumaine, toujours ouverte aux expériences, a manifesté, dans ce domaine, une capacité d'assimilation exceptionnelle, et l'on ne saurait qu'être d'acord avec Marco Cugno lorsqu'il affirme que si les textes d'Urmuz avaient été connus dans des milieux plus larges, au-delà des frontières de son pays, le poète aurait sans doute été considéré comme un précurseur du surréalisme non moins important que Lautréamont. Aussi voit-on une fois de plus se poser le problème de l'aspiration nostalgique à l'universalité d'une culture s'exprimant dans une langue qui n'est pas de circulation universelle, le problème, de la grande, de la vitale importance des traductions pour faire connaître certaines cultures nullement mineures, même si elles ne sont encore connues que partiellement ! La culture roumaine doit continuer et intensifier son activité de diffusion, d'intégration dans le circuit universel, ses signaux et ses messages étant toujours porteurs de grandes valeurs spirituelles, visant au profit de l'homme, à son développement et non pas à sa destruction.

Les auteurs accomplissent une synthèse pertinente de l'historique de l'avant-gardisme roumain, de sa place prédominante

dans l'avant-garde littéraire européenne, en publiant également les manifestes et les textes-programmes, comme autant d'arts poétiques des écrivains appartenant à ce dynamique mouvement, arts poétiques dont certains, diversement colorés (futurisme, dadaïsme, constructivisme, surréalisme), convergent dans la grande phosphorescence du verbe, dans un flux spirituel ininterrompu. Il est intéressant de constater qu'ils se gardent de définir l'avant-garde, bien qu'ils s'entendent à en établir les caractéristiques primordiales dans l'acte de nier et d'innover en littérature. On peut considérer que la mobilité permanente, la lutte contre l'inertie, la négation du conformisme, la proclamation de l'impossibilité de la perfection (quoiqu'en subsiste toujours l'obsédante nostalgie), l'inquiétude sont autant de germes stimulateurs de l'avant-garde, qui ne fut décidément pas une révolte à genoux. Son surréalisme ne peut être interprété que comme une fusion dans un monde jusqu'alors invisible. Ces poètes, d'une sensibilité aiguë et meurtrie, voient neuf, s'émerveillent en primitifs, puisent la poésie à l'intérieur des choses, accordant des valeurs nouvelles à des lieux communs pour ceux qui ne possèdent plus la « virginité » de la pensée. Ils établissent des rapports nouveaux entre le visible et l'invisible de la réalité. L'inquiétude devant le mystère des choses est accrue par l'attitude d'incessante quête de la vérité, même lorsqu'ils s'égarent dans un chemin sineux. La sensualité des images est toujours recherchée dans le bouillonnement vital des éléments. Ils veulent faire éclater les structures, désagréger le contenu en créant des gerbes de lumières métaphoriques. Geo Bogza n'exigeait-il pas (« *unu* » IV, 1931) « une autre conscience-torrent de la pensée pareille au grès, un jaillissement de flammes palpant tragiquement au-dessus du monde, une conscience-compréhension effrayante et en égale mesure une conscience-désastre, suivie par le renversement des faux équilibres . . . »? Cependant, la poésie de la plupart des avant-gardistes témoigne, en dernière instance, d'un équilibre qui finit par harmoniser des rapports inconnus jusqu'alors. Niant avec violence des formes préétablies, l'avant-garde ne nie pas pour autant la poésie, et les pages de l'anthologie de Marco Cugno-Marin Mincu sont une preuve du bien-fondé d'une telle affirmation.

Les lecteurs de langue italienne auront la possibilité de connaître l'essence de la poésie d'une époque dynamique de la littérature roumaine à travers la version donnée par les deux auteurs, car ils ont réalisé, nous pouvons l'affirmer avec joie, la transparence du cristal qui reçoit et transmet des images. Non seulement ils ont fait état de ténacité, d'astuce, à trouver de parfaites équivalences lexicales, mais ils ont également fait preuve de véritables dons d'écrivains (la traduction, par ailleurs, *est* création littéraire ou n'*est pas !*).

L'anthologie publiée chez Feltrinelli renferme également une série de fiches bibliographiques des écrivains figurant dans le recueil ainsi qu'une série de dessins (des portraits pour la plupart) signés par Brâncuşi, Marcel Iancu, Tomaziu, Victor Brauner, Francis Picabia, Robert Delaunay et autres, éléments figuratifs d'une rare beauté plastique, qui rehaussent la réalisation graphique du livre.

Cette œuvre exécutée « à quatre mains » par Marco Cugno et Marin Mincu est une admirable contribution à la présentation de la modernité de la culture roumaine à l'étranger.

ALEXANDRU BALACI

L'opera omnia d'Horace

Il n'a jamais été inutile de se rappeler ceux qui sont devenus depuis longtemps poussière, et dont la vie ne se perpétue qu'à travers les bons et les mauvais exemples évoqués dans des ouvrages rarement feuilletés. Et pourtant c'est là que se trouve la source de la raison qui nous permet de mieux juger de la fin, de la fragilité et de la pérennité de nos actions. De tous les mondes que le temps a effacés, le monde romain nous semble le plus facile à étudier parce qu'il représente tout le cycle de sa constitution et de son déclin et qu'il est plus proche de notre sensibilité: nous aimons le contempler d'un air nostalgique comme une enfance somptueuse possible, imprévisible et héroïque.

De sorte que la récente parution des œuvres complètes d'Horace en édition bilingue latino-roumaine * constitue non seulement un acte de culture nécessaire mais aussi l'occasion d'une nouvelle méditation sur les valeurs fondamentales de l'existence. L'hésitation de la plupart à s'attarder sur la poésie horacienne est due, selon nous, à l'inévitable effort qu'il faut pour discerner et surmonter la différence de sensibilité de deux époques situées à 2 000 ans d'intervalle. Si, de nos jours, le lyrisme se manifeste au niveau de l'univers intérieur auquel l'univers extérieur s'intègre spontanément et laïquement (le sentiment religieux étant plutôt de nature esthétique), Horace intègre sa personnalité poétique à un univers constitué par la présence simultanée de deux mondes: un monde sacré, fermé, contenant l'archétype de tout objet, de tout événement ayant eu lieu dans le second monde réel-désordonné, humain. Tout semble la répétition d'une existence déjà consommée, toute manifestation étant forcément sanctionnée par référence à l'idéal placé dans un vieil âge d'or qui se prolonge jusqu'aux premières expansions romaines. Pour nous, cette permanente identification-répétition n'a plus la valeur affective que les Latins lui conféraient, mais une valeur purement culturelle. De sorte que les métaphores à ouverture vers le mythe créent bien souvent la sensation — fausse par ailleurs — d'un excès d'érudition nuisible à l'atmosphère poétique.

La lecture de l'étude introductive *(Horace le poète: une biographie lyrique)* signée par le professeur Mihai Nichita, est indispensable pour une meilleure compréhension du devenir intérieur, de l'autocréation de l'une des grandes personnalités de la culture universelle, en quête d'une hypostase idéale de l'homme, du poète et du citoyen dans un monde obéissant à des principes vacillants. La genèse des vers horaciens est étudiée en relation avec la biographie réelle, dans la mesure où celle-ci détermine une certaine vision poétique et introduit l'œuvre dans un contexte socio-historique et culturel dont les éléments reviennent avec insistance. Les efforts de Mihai Nichita convergent vers la découverte des significations majeures révélées comme noyaux de l'univers imaginaire horacien. La rigueur de la démonstration (preuve de l'excellente formation classique de l'auteur, qui évite les digressions, les affirmations contestables, et n'ignore pas les informations bibliographiques de premier ordre) s'allie à une rare subtilité et appréhension du phénomène poétique. L'effusion discrète et l'expression souple, richement nuancée et illustrée d'exemples opportuns offrent un texte critique d'exception.

* Quintus Horatius Flaccus: *Opera omnia* (2 vol.) Ed. soignée, étude introductive, notes et index de Mihai Nichita. Texte et choix de traductions par Traian Costa. Éd. Univers, București, 1980.

Dans la première période de création — comme le souligne Mihai Nichita — *Les Épodes* révèlent un Horace encore timoré à cause de son statut social équivoque et désorienté par l'incertitude de l'époque (début du principat d'Auguste). L'état de contemplation réservée se matérialise artistiquement dans les déguisements, les masques du poète-personnage qui se révolte ainsi implicitement contre les valeurs artificielles, désireux de voir s'instaurer une hiérarchie rationnelle dans la morale et dans les rapports humains. Dans *les Satires* l'agressivité du poète s'amplifie, le retour à la condition biographique réelle désignant une « intensification du lyrisme devenu ainsi la source de la satire ». Les vices, résultant de la non-satiété, ne sont pas radicalement condamnés car, suivant la morale défensive et prohibitive d'Horace, l'excès se trouve sanctionné dans la souffrance même qu'il déclenche. Les *Odes* marquent un processus de rationalisation du monde, d'intégration de l'individu à la société et à l'histoire, en vertu de l'équilibre moral intérieur. Il y a des odes qu'on appelle *romaines* (présentant un projet de récupération de l'histoire par la réhabilitation de l'héroïsme), des odes *morales* (de méditation sur la condition humaine allant au-delà de la contingence historique) et des odes *faciles* (où l'atmosphère de fête accompagne la méditation lui permettant de se réaliser sur le plan esthétique; l'équilibre intérieur se rétablit par la modération et la fructification du présent). Dans les *Épîtres* le poète découvre l'essence humaine dans sa propre expérience.

Ayant l'obsession de la dissolution temporelle et de la non-persistance de l'instant passé dans le présent, Horace tente la réconciliation du sentiment de dégénération irréversible (qui deviendra un *topos* de la littérature latine après l'époque d'Auguste) et de l'orgueil du Latin (Rome: centre éternel de l'univers) dont la perception du temps était renversée: l'âge d'or, *ille tempus*, passé qui se substitue au futur, réalité où convergent les aspirations. L'incertitude du devenir trouve sa compensation dans la consommation du moment vécu avec une intensité qui révèlerait la plénitude de la nature humaine, sa consistance. L'apothéose de l'instant représente l'accès à l'éternité et l'abolition de l'obsession de la dépense inutile, de l'absence. D'où, la nostalgie agressive de la libération de l'apparence et de la recréation supérieure du monde, exprimée artistiquement, et dans la plupart des cas, par son contraire, par une quantité de types qui semblent épuiser — les annihilant par la parole — les variantes négatives de l'existence. En dernière analyse, la poésie devient une modalité permettant d'accorder l'univers intérieur à l'univers extérieur. Les lois de la morale et de la beauté coïncident. L'équilibre ainsi obtenu est source de sérénité, de bonhomie, de tendresse et le poète se retrouve à la confluence du microcosme et du macrocosme, aussi longtemps que la connaissance, la récupération et la permanence du soi sont possibles par la création esthétique: *Exegi monumentum aere perennius/ quod non (...) possit diruere innumerabilis/ annorum series et fuga temporum...*

Par la manière dont elle est conçue, l'édition soignée par Mihai Nichita représente une exemple digne d'être imité: à l'introduction suivent un tableau chronologique signalant les événements importants ayant eu lieu entre l'an 65 av. n. è. (naissance d'Horace) et l'an 14 n.è. (mort de l'empereur Auguste), et un tableau métrique présentant des notions indispensables de prosodie latine, tandis que *La Vie d'Horace*, d'après Suétone (texte latin et traduction), nous révèle la perspective des contemporains romains sur leur grand poète. Le texte bilingue intégral de l'œuvre

horacienne est accompagné, à la fin de chaque volume, de notes explicatives visant à définir dans l'espace et dans le temps la vision poétique, à mettre en évidence des nuances sémantiques et des expressions figurées, à introduire certains éléments de critique textuelle et certaines hypothèses d'interprétation, ainsi qu'à découvrir certaines filiations thématiques à l'intérieur de l'œuvre où dans la tradition littéraire des sources. Mais Mihai Nichita, qui est aussi l'auteur des notes, ne pèche pas par excès d'érudition, ces dernières ne faisant que répondre aux nécessités expresses d'une bonne compréhension et laissant discrètement la voie libre pour la réception individuelle spécifique de la sensibilité de chaque auteur, sans encombrer la fluidité de la lecture par une quantité d'interventions. Dans le choix des traductions Traian Costa a tenu compte aussi bien de la fidélité au texte original que de la beauté de l'expression poétique. Parmi les traducteurs figurent les grands écrivains Mihai Eminescu et Alexandru Odobescu aux côtés de D.C. Ollanescu, T.A. Naum, N.I. Herescu et, assez souvent, Traian Costa. Enfin, l'ouvrage est complété par une série de traductions la plupart à valeur historique, marquant l'entrée d'Horace dans la conscience de la culture roumaine: le nom de Gh. Asachi (1854) y figure en premier.

Par son armature théorique l'édition répond en effet au vœu de son réalisateur de voir un public assez nombreux accéder aux valeurs de la spiritualité romaine; elle constitue aussi une invitation à la lecture et à l'étude aussi bien pour les spécialistes, philologues et gens de lettres, que pour tous les passionnés de la littérature.

DOINA RODINA

Études d'anthropologie

La culture populaire roumaine représente un riche et intéressant domaine d'investigation. Ces dernières années ont connu — pour ce qui est de l'édition — une effervescence du livre de folklore, une prolifération d'anthologies de divers genres folkloriques aussi bien que de livres se proposant d'expliquer les structures profondes de ce phénomène de culture. Il est intéressant de remarquer que la recherche dans ce domaine s'oriente principalement vers l'ethnographie. Une précision serait pourtant opportune qui permettrait de mieux situer ces directions de développement. Il me semble à ce propos qu'une analogie aiderait à expliquer la situation. Au siècle dernier, aux débuts de la littérature roumaine moderne, nos écrivains se trouvaient en présence d'une tradition littéraire européenne bien fixée en même temps qu'ils assistaient aux âpres luttes en cours pour l'affirmation et l'avènement du romantisme. L'évolution de la littérature roumaine ne connaît pas d'époque que l'on puisse appeler classique, ni d'auteurs nettement caractérisés comme ressortissant des Lumières, du préromantisme etc., et l'on décèle dans l'œuvre de chaque écrivain des influences et des orientations qui tiennent du classicisme, des Lumières, du préromantisme ou du romantisme. Chez le poète Grigore Alexandrescu (XIXe siècle), par exemple, les fables sont de facture classique, les méditations se situent en plein préromantisme, alors que la poésie révolutionnaire est romantique par son souffle et ses moyens stylistiques, mais elle tient des Lumières par l'idéologie professée. Cela vaut aussi, analogiquement parlant, pour l'état actuel des études roumaines sur le

folklore. Une information et une formation multiples et différenciées permettent à chaque chercheur d'opter pour une certaine méthode, de l'appliquer dans une instance de la recherche, sans se laisser toutefois déterminer par elle. Par la suite, dans un second moment de son étude il peut faire appel à un autre type d'investigation de la culture populaire, dans la mesure où celui-ci lui semble mieux répondre aux nouveaux horizons scientifiques envisagés.

Nous tenterons de présenter dans ce qui suit quelques livres qui nous semblent plus nettement engagés dans es perspectives de recherche typiques de l'anthropologie culturelle moderne. Il s'agit moins de recourir à une bibliographie actuelle que d'utiliser certains postulats spécifiques, tenant surtout de l'accent mis sur la dynamique du phénomène étudié, sur les implications de la corrélation permanente du texte avec son contexte socio-culturel, sur l'intérêt pour les facteurs de structure et de relation, considérés essentiels par rapport aux facteurs de contenu.

Je rappelerais d'abord quelques livres moins récents où se manifeste cette orientation vers l'anthropologie: a) l'ouvrage du professeur Mihai Pop, *Obiceiuri tradiţionale româneşti* (« Coutumes traditionnelles roumaines », Institut de recherches ethnologiques et dialectologiques, 1976), est conçu dans la perspective de l'intercontexte, soulignant constamment le rapport entre la substance métaphorique des cérémonies ou des productions littéraires et les structures économiques, sociales et parentales qui ordonnent la vie du village roumain ; b) le même auteur signe, en collaboration avec Paul Ruxăndoiu, le livre *Folclor literar românesc* (« Folklore littéraire roumain », Editura didactică şi pedagogică, 1976), sorte de manuel ou de guide traitant de toutes les manifestations de la culture orale, conçu lui aussi à partir de l'idée que le texte s'explicite par le contexte et que le sens d'une manifestation folklorique particulière ne saurait être saisi que par une vaste investigation du milieu culturel ambiant ; c) on peut citer encore le *Dicţionar de etnologie* (« Dictionnaire d'ethnologie », Éditions Albatros, 1979), de Romulus Vulcănescu qui, préoccupé d'orienter et d'informer le large public et assisté par un collectif de chercheurs, de sociologues, de philosophes et de folkloristes, a édité l'ouvrage *Introducere în etnologie* (« Introduction à l'ethnologie », Éditions de l'Académie de la Roumanie, 1980).

Ces lignes n'ont cependant pas pour objet d'énumérer des titres mais de commenter certains livres, de montrer la vision inédite qu'ils projettent sur la culture populaire roumaine envisagée dans une perspective anthropologique. Arrêtons-nous, après ces préliminaires nécessaires, sur un livre particulièrement intéressant, *Să auzi iarba cum creşte* (« Écouter l'herbe qui pousse », Éditions Eminescu, 1979), signé par Harry Brauner. Le livre se propose de mettre en évidence quelques-unes des tendances actuelles du folklore contemporain. Le problème est passionnant car il se situe à la frontière de deux cultures: d'une part la culture folklorique, orale et autarcique, d'autre part la culture moderne, écrite et cosmopolite. Les anthropologues parleraient volontiers dans ce cas d'« acculturation », terme qui n'est pas des plus heureux: il traduit le contact entre deux cultures, les échanges et les influences réciproques, le transfert d'information d'une culture à l'autre, bref, un processus exclusivement culturel. Or, il s'agit ici de la disparition des bases réelles, économiques et sociales, de la culture rurale traditionnelle. La transformation de l'économie roumaine, l'élévation du niveau de vie, l'urbanisation progressive, le transfert de la main d'œuvre du village à la ville rendent impossible le maintien de la structure archaïque de notre folklore. De profondes mutations de

valeurs culturelles et de mentalités ont lieu de nos jours et c'est précisément leur nature, leur dynamique et leur valeur qui font l'objet de l'étude de Harry Brauner. Dans un domaine où bien souvent les vagues de l'affectivité (nostalgie de l'intemporel, passéisme, pathos conservateur etc.) transforment la discussion scientifique en romantiques (et inutiles) plaidoyers, l'auteur s'avance avec un détachement souverain (mais nullement indifférent), avec humour et acceptation sereine, aussi bien de l'irréversible processus historique que de la nécessité de conserver les valeurs traditionnelles. Tout le débat s'ordonne autour d'une idée centrale: comment le folklore pourrait-il encore subsister dans la société contemporaine? La polémique y est implicite: certes, le folklore ne disparaîtra pas, mais il est tout aussi erroné de croire qu'il puisse être conservé comme tel, voire comme une enclave dans l'ensemble de la culture populaire ou, au contraire, qu'il pourrait être totalement assimilé par la civilisation moderne. D'autre part, la transition du phénomène vital au phénomène de musée, de la manifestation spontanée à la manifestation scénique ou du cadre de communication rural, autarcique et limité du fait folklorique, au cadre national constitué par les mass media (radio, télévision), implique une réticence nécessaire, un certain sens de la modération qui préserve aussi bien de l'archaïsation ostentatoire que du kitsch en tant qu'usage d'associations dissonantes. Les discussions à ce sujet sont fort passionnées et le phénomène en soi est tellement complexe qu'on aurait du mal à prévoir les lignes de force de son évolution. Dans quels termes devons-nous alors poursuivre notre dialogue? La pensée, juste et toute naturelle d'H. Brauner c'est qu'un tel problème ne doit pas être posé en termes de valeur (bon — mauvais) qui se superposent, de manière indifférenciée, aux termes d'histoire (ancien, nouveau) mais en concepts d'existence (cela fut — cela est) et de probabilité (cela pourrait être). Adopterons-nous donc une attitude passive, nous contentant de contempler ce processus? Certainement pas, mais l'intervention du chercheur doit être, en fait, un renoncement à l'intervention; il ne dirige ni ne modifie, mais il met en lumière ce qui était obscur, inconscient. Autrement dit, il doit agir non pas sur le phénomène proprement dit (il ne modifie pas les coutumes pour les réarchaïser) mais sur la mentalité (il crée un état d'esprit propice à la transformation créatrice, à la conservation consciente des valeurs et à leur intégration au nouveau champ culturel). Le livre de Harry Brauner, séduisant par sa construction (reliant les souvenirs et l'expérience personnels au débat théorique) représente un témoignage et une occasion de méditation sur ce phénomène fascinant, irréversible et unique qu'est la transformation de la culture orale en culture écrite.

C'est toujours un problème d'interférence qu'étudie Tr. Herseni dans son dernier livre *Cultura psihologică românească* (« La culture psychologique roumaine », Editura ştiinţifică şi enciclopedică, 1980). Quoique bref, le chapitre consacré à la psychologie populaire tente de mettre en évidence l'horizon de significations archaïques attachées à la définition de ce que nous appelons l'âme humaine *(anima)*. Il s'agit d'un lieu de rencontre de l'expérience populaire archaïque et du langage qui l'exprime. Il nous est donné de parcourir ainsi tout à tour la dimension métaphorique typique de la littérature orale, celle de la parémiologie, celle, non moins diffuse, de la médecine populaire, et, naturellement, celle, d'ample résonance, des croyances et des superstitions archaïques. Au bout de ce parcours nous nous trouvons devant une psychologie concrète, pratique, aussi bien dans son objet (l'homme en action) que dans le

langage qui l'exprime (l'action modifiante qu'exercent sur les hommes les images culturelles). Évidemment, Tr. Herseni ne fait ici qu'esquisser un espace de la connaissance où une recherche plus poussée pourrait révéler des valeurs inattendues.

Rappelons aussi l'étude signée par Ovidiu Bîrlea, *Poetică folclorică* (« Poétique folklorique », Éditions Univers, 1979), où l'auteur, se donnant comme point de départ un objectif de nature stylistique, aboutit, tout naturellement, à une dimension anthropologique. Et cela grâce à la méthode de l'analyse textuelle même: toute poétique est fondée, de propos délibéré on non, sur le concept d'« écart expressif ». Le texte littéraire apparaît comme une transgression des normes fixées par le langage standard, considéré comme terme de référence pour l'identification et l'« appréciation » des figures de style. Dans le cas de la littérature orale ce terme fait défaut car le langage parlé aujourd'hui n'est plus contemporain de la naissance des productions orales en questions. Une investigation immanente, intratextuelle n'est donc pas possible. Le savant doit aller non pas du texte aux structures anthropologiques de l'imaginaire, mais des lois de la pensée archaïque à la littérature orale. Et ces lois ne se laissent déceler qu'à la suite d'un ample analyse de la culture populaire à tous ses niveaux. De ce point de vue, la poétique folklorique ne peut être que génétique et totalisante, s'occupant en premier lieu de l'origine des textes folkloriques (leur histoire expliquant leurs valeurs expressives) et son domaine d'investigation comprendra en moindre mesure l'étude des figures de style isolées que celles des structures poétiques profondes qui soutiennent non seulement toute la littérature orale, mais aussi la culture populaire dans son ensemble.

Une vision intéressante de la culture populaire dans son ensemble nous est proposée par l'ouvrage de Vasile Tudor Creţu intitulé *Etosul folcloric — sistem deschis.* (« L'éthos folklorique — système ouvert » Éd. Facla, 1980). L'auteur adopte une perspective extrêmement générale, où l'étude des formes culturelles dans leur dynamique et leurs interrelations se superpose à l'étude des rapports entre ces dernières et les dimensions créatrices de l'être humain. Une telle option suppose, naturellement, un solide ancrage dans les horizons anthropologiques, c'est-à-dire l'utilisation d'un système heuristique englobant, totalisant et relationnel. L'auteur ne se propose pas d'épuiser le sujet ou d'en parcourir toute l'étendue: son but est plutôt d'indiquer de nouvelles voies possibles, de suggérer le parcours d'une recherche, mais sans pousser jusqu'au bout de celle-ci ; constamment attiré par une nouvelle possibilité de recherche, par un nouveau champ d'investigation, il passe d'un sujet à l'autre, traçant une intéressante carte des commencements de route.

Cette ferveur de la découverte est visible même dans un livre aussi tempéré que celui d'Adrian Fochi, intitulé *Estetica oralităţii*, (« L'esthétique de l'oralité », Éd. Minerva, 1980). Ce chercheur y applique la théorie de l'oralité émise et développée par les savants américains M. Parry et A. Loid. Son essence consiste dans l'intérêt accordé à la relation entre les facteurs qui concourent à la réalisation d'un texte folklorique. Celui-ci n'est plus envisagé comme un monument immuable, comme quelque chose de fixe et d'éternel ; il est vu, au contraire, comme le point d'interférence entre le « performer » (rhapsode), le « public » et le « code » (tradition du genre, goût des auditeurs, formules fixes, etc.). Comme on le voit, il s'agit de l'instauration d'une vision dynamique, qui s'intéresse à la manière dont se constitue la littérature folklorique, à son fonctionnement dans son milieu autonome, et non à son système inhérent de significations. Après une appli-

cation rigoureuse de divers systèmes statistiques pour mettre en évidence le rapport créateur qui s'établit entre l'interprète, d'une part, le public et la tradition du genre d'autre part (ce qui élimine les dogmes concernant le caractère conservateur et collectif de l'art populaire), Adrian Fochi ne résiste pas à la tentation de franchir les limites de la méthode (qu'il met d'ailleurs en doute dans beaucoup de ses articulations fondamentales) pour examiner le texte dans son immanence: il dresse un inventaire des formules, des structures textuelles identiques qui apparaissent dans la création épique populaire. Entre le caractère particulier de la « représentation » et la généralité des topos littéraires, il y a évidemment une distance considérable, laquelle, loin de nous gêner, témoigne de la même tendance à l'approche exhaustive, totalisante et, à ses moments de réussite, interrelationnelle; en un mot, anthropologique.

Le dernier ouvrage que nous discutons ici est dû à Dionisie Petcu. Il s'agit de *Conceptul de etnic* « Concept d'ethnique », Éd. Ştiinţifică şi enciclopedică, 1980). Le livre se présente comme une discussion épistémologique sur l'un des outils fréquemment utilisé dans l'anthropologie moderne. Le concept d'« ethnique », utilisé avec une grande insouciance en divers contextes, et devenu par là même confus et imprécis, y est soumis à une rigoureuse réévaluation, effectuée dans la perspective du matérialisme historique. Une telle opération est réalisée en deux étapes: il s'agit, d'une part, de se délimiter par rapport à la tradition du domaine respectif (tradition qui, par l'utilisation du concept sans discernement théorique, mène à son ambiguïté) et, d'autre part, d'élaborer un ensemble exact (théoriquement cohérent et d'application aisée) de définitions du concept en question. L'ouvrage de Dionisie Petcu se fait remarquer par sa logique stricte, par la rigueur de la démonstration qui utilise souvent la méthode de la réduction à l'absurde pour faire apparaître l'inanité des acceptions pseudo-scientifiques prêtées au terme « ethnique », par l'organisation déductive de la démarche scientifique, grâce à laquelle bon nombre de « mythes » de la connaissance — ou plutôt les trompeuses représentations collectives qui donnent l'illusion de la connaissance — sont, tour à tour, anéantis, éliminés du champ de la recherche. L'auteur montre clairement qu'on ne peut pas fonder le concept d'« ethnique » sur des concepts trop vagues. L'homme se définit comme être culturel et la culture apparaît comme sa modalité spécifique d'assumer le milieu ambiant. La diversité ethnique est fondée sur la diversité de la relation société — nature, sur la diversité de techniques d'appropriation de la nature, sur la variété des formations sociales. L'ethnique apparaît à la fois comme une condition et une limite de la société, comme un principe individualisant, qui délimite et caractérise sur le plan historique tout type de collectivité humaine. L'ethnique échappe ainsi à la non-historicité qui frappait d'habitude ce concept, il n'existe plus comme un attribut de type métaphysique, mais comme un facteur du devenir historique. Ce n'est qu'à partir d'aujourd'hui, affirme l'auteur, que le concept d'ethnique peut devenir l'objet d'une discussion scientifique, exempt d'exagérations, de projections mythiques ou de spéculations culturologiques. Le livre de D. Petcu nous apparaît comme une heureuse rencontre de la pensée matérialiste-dialectique et des méthodes de l'anthropologie culturelle.

MIHAI COMAN

Science et philosophie

L'académicien Octav Onicescu appartient à cette remarquable famille spirituelle que sa vocation créatrice rend capable de dépasser les limites de la spécialité scientifique, brillamment servie d'ailleurs, et de laisser son esprit libre de suivre l'impulsion qui l'entraîne vers l'explication philosophique des fondements de la nature par la dialectique du logos et de l'existence.

Les essais du savant roumain, récemment publiés en volume*, sont particulièrement éloquents à mettre en évidence, dans une époque de fructueuses confrontations entre la philosophie et la science, l'imbrication possible et nécessaire de ces deux dimensions complémentaires d'une compréhension unitaire du monde.

La sobriété de l'exposé autobiographique ne saurait empêcher un sentiment de profonde admiration quand on voit combien étroitement fut entrelacée sa destinée personnelle, ses « chemins de la vie », avec l'évolution majeure des sciences embrassées — mathématiques, statistique et calcul des probabilités, mécanique et cosmologie —, avec l'évolution de la connaissance philosophique vers l'unité et la compréhension globale avec, en somme, les tendances cardinales de la culture de notre siècle.

Les plus de 500 pages du récent livre présentent également une image exemplaire de la manière dont la science et la philosophie se sont interpénétrées dans la pensée roumaine de l'époque qui va de la fin de la première guerre mondiale jusqu'à nos jours: leurs alliances et synthèses se sont produites généralement sans l'exclusivisme bruyant et vindicatif présent dans d'autres champs culturels. On peut affirmer à juste titre qu'Octav Onicescu est, par toute sa vie et par toute son activité, un brillant représentant de la culture scientifique roumaine, un continuateur de ses fécondes traditions et, par cela, une présence éminente dans la culture scientifique européenne. Les 90 ans de son existence se constituent également en un éloquent fragment d'histoire et de philosophie de la science, car les « chemins de la vie » du savant sont constamment éclairés par la logique implicite du progrès de la connaissance humaine.

Tout en notant l'importance de l'ambiance intellectuelle de l'époque et du milieu social où il eut la chance de vivre, on ne saurait sous-estimer les atrtributs personnels du savant, du professeur, du penseur, de l'homme de grande probité, attributs toujours évidents dans sa passion faustienne pour la recherche, l'action, dans son intelligence scrutatrice dans le discernement, souvent novateur, dont il fait preuve jusqu'à l'âge vénérable d'aujourd'hui.

Par son œuvre tout entière* Octav Onicescu a aspiré à cet approfondissement de la connaissance, à cette construction

* *Pe drumurile vieţii* (« Sur les chemins de la vie »), Bucarest, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică 1981, 534 p.

* *Calcul vectorial* (« Le calcul vectoriel ») (1928); *La relativité et la structure de l'Univers* (1932); *Théorie générale des chaînes à liaisons complètes* (1938); *Problema determinismului* (« Le problème du déterminisme ») (1940); plusieurs ouvrages dans le domaine de la théorie des probabilités et de ses principes (1939, 1956, 1963, 1969); *Mecanica* (« La mécanique ») (1969); *Mécanique statistique* (1971); *Principes de logique et de philosophie mathématique* (1971); *Mecanica invariantivă şi cosmologică* (« La mécanique invariationnelle et cosmologique ») (1974 et 1975); *Lecţii de statistică matematică* (« Leçons de statistique mathématique ») (1957; *Nombres et systèmes aléatoires* (1964); *Elemente de statistică informaţională cu aplicaţii* (« Eléments de statistique informationnelle avec applications ») (1979); *Învăţaţi ai lumii* (« Savants du monde ») (1973), etc.

épistémologique capable de déduire, de l'unité de l'existence, l'unité théorique de la pensée, de la vérité sur la réalité, sur le monde. C'est un principe moderne de la philosophie et de la méthodologie de la science, auquel le penseur Octav Onicescu a voué ses efforts et dont l'histoire contemporaine est esquissée dans ses pages autobiographiques. Plusieurs des essais réunis dans le volume évoquent la période de formation du savant où d'illustres professeurs — tels que Dimitrie Pompeiu, Gheorghe Ţiţeica, Traian Lalescu, David Emmanuel, A. Davidoglu ou Gh. Bratu — lui ont dévoilé maints secrets des mathématiques, éveillant son intérêt pour la mécanique, qui devait devenir le domaine principal de ses préoccupations, de ses recherches fécondes et originales. Il est redevable de l'élargissement et de l'approfondissement ultérieurs de son horizon scientifique à ses professeurs de l'Université de Rome — Levi-Civita, Castelnuovo et Volterra —, à la fréquentation du Séminaire mathématique de Paris, dirigé par Hadamard, ainsi qu'aux contacts avec Élie Cartan; c'est la période où Onicescu raffermit sa conviction que la révolution annoncée par la théorie de la relativité n'en était pas effectivement une, ses thèses principales pouvant être prouvées — comme devaient en témoigner les deux dernières décennies — par la mécanique newtonienne et par ses développements ultérieurs dus à d'Alembert, Lagrange, H. Poincaré et Levi-Civita. Ses professeurs de philosophie — dont C. Rădulescu-Motru et P.P. Negulescu —, allaient faire connaître à Octav Onicescu les principes de la critique kantienne ainsi que les acquis de la logique de la science, essentiels pour toute la philosophie de la science du XXe siècle. Dans une série d'autres essais il évoque les multiples contacts culturels et scientifiques que lui valurent son activité de recherche, d'enseignement et, en général, toute sa vie consacrée à la science dont il fut un infatigable animateur. Car Octav Onicescu s'est longtemps trouvé à la direction de la Société Roumaine des Sciences, fondée par le Dr. C. Istrati, de l'Association Interbalkanique des Mathématiciens, de l'École supérieure de Statistique; il a stimulé la réapparition de la revue « *Natura* », créé l'important « Center of Mechanical Sciences » d'Udine (Italie) et a été l'initiateur et l'organisateur de nombreux séminaires et congrès. Dans ce cadre, des pages autobiographiques évoquent quelques grandes personnalités de la culture roumaine — Nicolae Iorga, Emanoil Bucuţa, Ovid Densuşianu, Ion Simionescu, Vasile Pârvan, et Dimitrie Gusti —, son amitié pour d'illustres collègues — Dan Barbilian, C. Niculescu, Alex. Pantazi, Gabriel Sudan, Alex. Froda, Simion Stoilov, Gh. Vrînceanu, Remus Ţiţeica, M. Neculce, St. Procopiu, Miron Niculescu, Gh. Galvură, Grigore Moisil et Gh. Mihoc —, pour s'attarder ensuite sur la collaboration particulièrement fructueuse avec toute la pléiade des mathématiciens roumains plus jeunes et très jeunes, dont les idées s'harmonisaient avec les siennes dans les domaines les plus divers de la mécanique, statistique, de la théorie des probabilités ou de la théorie de l'information.

Enfin, une autre série d'essais du volume en question — qui continuent en fait l'incursion dans l'histoire des idées, objet d'un autre livre: *Învăţaţi ai lumii* (« Savants du monde ») (1975) — constituent un substantiel débat sur la manière dont il a formé ses propres conceptions par le dialogue critique avec d'importantes théories de son temps. Partant de la conviction que la science se développe réellement lorsque ses multiples observations et expériences dépassent le simple enregistrement factuel ou une « doctrine

restreinte » pour s'intégrer dans une vision unitaire et universelle, Octav Onicescu clarifie sa démarche originale vers une telle construction théorique. Le penseur roumain considère que Pythagore a créé la rationalité de type scientifique par la théorie du nombre et son universalité, préparant de la sorte le pas socratique de la « détermination par des notions des objets de la recherche », et celui aristotélique qui se définit par l'établissement des « formes logiques de la démonstration ». La composante scientifique de la pensée est une garantie et un critère des jugements de valeur sur la nature et l'existence.

Lorsque nous avons souligné le trait essentiel d'Octav Onicescu, celui d'*homme* avec évidence des pages du livre en question, nous avons tenu compte aussi bien des évocations des grandes personnalités de l'histoire récente des sciences et de la philosophie, qui ont constamment accompagné ses méditations, que de la série de « réflexions », que contient le volume, sur de larges domaines, tels que le langage, la logique des fondements de G. Boole, les bases de la théorie des probabilités (Markov, Kolmogorov), l'extension de la théorie de l'information, l'invariance et ses implications cosmologiques, les types de théories mécaniques, les méthodes statistiques et les domaines socio-humains, le relativisme physique et le relativisme dans la culture, le temps et l'irréversibilité, la base moderne de l'acquisition des connaissances et la théorie des chaînes et des processus à liaisons complètes, la relation entre la nature et la pensée (la conscience), etc.

Cette simple énumération suffit à elle seule pour suggérer la richesse d'idées qui ont intéressé le savant roumain le long des « chemins de sa vie ». Nous avons déjà mentionné que la mécanique invariationnelle constitue l'idée-force de la carrière scientifique de l'illustre penseur qu'est Octav Onicescu. Et si je dis « penseur », c'est que seul un esprit doué de la vocation d'aller en profondeur peut avoir la ténacité et la capacité nécessaires pour démontrer qu'une doctrine comme celle du relativisme physique — si profondément enracinée dans la conscience scientifique de notre époque — ne représente pas une révolution véritable dans la science — comme c'est, par exemple, le cas pour la théorie des quanta et de son créateur méconnu —, mais uniquement un moyen, et même plus malaisé, de démontrer ce qui peut être prouvé par la mécanique de Newton, amendée. La cosmologie du XXe siécle ne saurait ignorer cette tentative d'explication unitaire du monde qui confirme la valeur de l'authenticité de la culture scientifique pluridisciplinaire, personnifiée au plus haut degré par le savant Octav Onicescu.

PAUL CARAVIA

Fragments d'histoire de la sociologie

Il y a des hommes qui ont le privilège de voir leur vie se confondre avec l'histoire d'une science. Tel est le cas du professeur Henri H. Stahl qui, dans son livre *Amintiri şi gînduri* . . . (« Souvenirs et pensées . . . »)*, nous révèle les commencements de la

* H. H. Stahl, *Amintiri şi gînduri din vechea şcoală a « monografiilor sociologice »*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1981.

sociologie roumaine qui furent parfois les commencements de la sociologie même. À ce propos, Eugen Ehrlich, professeur à l'Université de Tchernaoutsy, se trouve être le créateur de la *sociologie juridique*. Ses traités réédités en Amérique sont encore considérés fondamentaux en la matière. C'est à la sociologie roumaine, institutionnalisée avec l'école dirigée par Dimitrie Gusti, que revient aussi le mérite — aujourd'hui unanimement reconnu — d'avoir organisé en 1925, à l'occasion de la campagne de Goicea Mare (département de Dolj), la première équipe interdisciplinaire signalée dans l'histoire des doctrines sociologiques. De son côté, Constantin Brăiloiu, participant à presque toutes les campagnes entreprises par Gusti et accompagné par H. H. Stahl dans ses nombreuses enquêtes indépendantes, est le créateur de l'*ethnomusicologie*, étant cité à ce titre dans tous les ouvrages étrangers touchant cette discipline.

Par sa formation juriste, H. H. Stahl est venu à la sociologie par l'intermédiaire de la pensée marxiste qui dominait le mouvement socialiste de Roumanie. De son propre aveu, la lecture de l'ouvrage de C. Dobrogeanu Gherea, *Le néo-servage*, l'a amené à s'intéresser aux formes d'organisation de la classe paysanne. Il reçut son « baptême » de sociologue-praticien lors de la campagne de 1926 en analysant le régime de la propriété à Ruşeţu-Brăila. Le rapport de recherche rédigé par le jeune Stahl sur ce thème fut remis par Gusti à David Mitrany qui en apprécia la valeur et l'utilisa dans son livre *The Land and the Peasant in Rumania* (Carnegie Endowment for International Peace, Oxford, 1930), récemment réédité. Cependant, le commencement d'une clarification théorique allait se préciser dès 1927, quand il étudia le système de propriété de Nerej, village de paysans libres de Vrancea — région considérée par Dimitrie Cantemir dans *Descriptio Moldaviae* (1716) comme l'une des « républiques paysannes ». « Le village de Nerej allait devenir la matrice de toutes mes théories et la grande passion de ma vie d'études », déclare l'auteur. C'est là l'origine des concepts tels que « village communautaire », « communauté fondée sur des traditions diffuses », introduits par le professeur Stahl dans la terminologie scientifique de la sociologie roumaine, rejoignant ainsi par l'étude de la réalité concrète, la thèse juste de Nicolae Iorga sur l'existence — depuis les temps archaïques — d'une rigoureuse organisation socio-politique de la paysannerie roumaine.

Les campagnes suivantes ont cherché à couvrir tout le territoire du pays: Fundul Moldovei en Bucovine, Drăguş, en Transylvanie, Runcu en Olténie, Cornova en Bessarabie. Certaines ont été reprises à l'occasion de la rédaction des monographies ou par suite de l'activité de la Fondation Culturelle Royale. Bien que la Fondation eût mis l'accent non plus sur la « recherche », mais sur l'« action », son activité a revitalisé le mouvement sociologique, l'idée de l'action sociale gagnant toujours plus de terrain par la recherche de moyens aptes à entraîner les masses à améliorer elles-mêmes leur vie sociale, sans plus dépendre des « notables » des villages, des élites.

L'ample développement de la sociologie sous son aspect théorique et pratique eut pour conséquence la création de l'École Supérieure d'Assistance Sociale sur le modèle du « Social Work » nord-américain et ultérieurement, l'instauration du Service Social, conçu comme un instrument de pédagogie sociale — realisations de pointe à l'époque. En plus de la revue de l'Institut Social Roumain, *Arhiva pentru ştiinţă şi reforma socială*, devenue à un certain moment l'organe officiel de l'Association Internationale des Sociologues, fut encore créée en 1936 la revue *Sociologia românească*, destinée spécialement aux jeunes sociolo-

gues. Les travaux de l'école roumaine de sociologie ont attiré des chercheurs étrangers, venus en Roumanie pour étudier ou collaborer, tels le Hongrois Gavril Lukö, l'Allemand Helmuth Haufe, le Français Jacques Lassaigne, le Belge Guillaume Jacquemins, ou encore Philip Masely, boursier de la Fondation Rockefeller. La publication des monographies et de l'*Encyclopédie de la Roumanie* ainsi que la participation à des expositions internationales constituent d'autres réalisations importantes de l'école; de même, la création du Musée du Village, « la grande réalisation de ma collaboration avec Victor Ion Popa, seul témoignage qui subsiste de nos efforts », comme l'affirme l'auteur. On aurait pu citer aussi l'organisation d'un congrès international en Roumanie n'eût été la guerre; bien qu'il fût remis à une date ultérieure, les communications continuèrent d'être publiées jusqu'en 1940, sous le titre *Travaux du XIVe Congrès International de Sociologie.*

À part la présentation des controverses à l'intérieur de l'école monographique, de la manière dont ont été développés, par exemples, les questionnaires du type F. Le Play ou dépassés les schémas théoriques de Durkheim, l'ouvrage nous procure des rencontres émouvantes aussi bien avec des personnalités de la culture roumaine, telles que Vasile Pârvan, Nicolae Iorga, Francisc Rainer, Virgil Madgearu, Anton Golopenția, Ion Conea, Petre Andrei, Alexandru Rosetti, qu'avec de grands anonymes tels que le prêtre Neculai Mihail de Vrancea, le maire Teofil Frîncu de Bucovine ou l'inoubliable Ion Zamă.

La lecture du livre incite également à étudier la riche bibliographie citée dans le contexte.

VASILE I. ZĂRNESCU

La règle du jeu

Bien connu pour ses recherches de littérature comparée, le professeur Paul Cornea s'applique depuis longtemps à envisager les choses en mêlant à la perspective propre à l'historien littéraire et au comparatiste celle du sociologue intéressé au plus haut point par l'analyse du phénomène littéraire. Ce qui ne laisse pas d'être tout à la fois méritoire et bénéfique, puisque Paul Cornea assure ainsi à ses recherches une ouverture sur des hypothèses et des résultats intéressants et féconds.

Dans son dernier livre* il a réuni tout une série d'articles, les uns publiés antérieurement, les autres nouveaux, et qui débattent trois catégories de problèmes. Les deux premiers articles ont trait au statut de la sociologie de la littérature, aux différentes directions de son développement, à la nature de l'objet, aux modalités selon lesquelles est abordé le phénomène littéraire. Dans la seconde partie de l'ouvrage se trouvent analysées et proposées toute une série de conceptions-clé telles que le succès littéraire, l'influence, la concordance, la valeur de l'œuvre etc.

De la sorte l'instrumentation conceptuelle mise en action dans la dernière partie permet de décrire et d'expliquer une longue liste de processus et d'aspects de la vie littéraire de la Roumanie du siècle précédant. Il est loisible de constater, à la suite de l'auteur combien sont unitaires ses démarches et son soucie de mettre en corrélation la construction

* Paul Cornea: *Regula jocului. Versantul colectiv al literaturii: concepte, convenții, modele.* (« La règle du jeu. Versant collectif de la littérature: Concepts, conventions, modèles »), Collection Synthèses. Editions Eminescu, 1980.

conceptuelle hypothétique et généralisatrice avec les processus empiriques.

Un autre mérite de l'ouvrage est d'avoir toujours placé les idées et les hypothèses de l'auteur dans le vaste contexte des recherches actuelles de sociologie de la littérature, ce qui met en relief les points de rencontre aussi bien que les divergences.

Selon P. Cornea, la sociologie de la littérature attaque le « versant collectif » de celle-ci (genres, courants etc.) dans le dessein « d'élucider le rôle des appareils collectifs (institutionalisés ou non) qui conditionnent le jeu de la littérature et aussi de saisir les modulations du discours social dans l'espace intra et extra-textuel » (p. 7).

L'auteur se rend compte que cette définition ne mène pas (automatiquement) à l'intégration des directions de recherches existant dans une démarche générale, bref, à la constitution d'une science globale. Ce qui caractérise le stade actuel de la sociologie de la littérature, c'est la diversité des modalités selon lesquelles est abordé l'objet, d'où une autonomie croissante des disciplines. Dans le dessein de pouvoir décrire le plus exactement possible cette situation particulière, où les diverses directions de la recherche du phénomène littéraire semblent ne pas former une science unitaire mais conduire à la constitution de disciplines nouvelles P. Cornea propose le concept de « champ sociologique de la littérature ». Ce qui permet la réunion des diverses disciplines « sans que soit impliquée l'organisation d'une structure; ses frontières sont ouvertes et sa configuration intérieure est accidentelle et provisoire; l'inscription dans son périmètre (celui du champ sociologique de la littérature, s'entend) réclame la communauté d'une seule donnée fondamentale: la volonté d'explorer la dimension sociale de la littérature » (p. 18).

S'encadrent dans ce champ les principaux domaines de la recherche que voici: la sociologie de la création, la sociologie des « fonds » et des mentalités, la sociologie de l'institution littéraire, la sociologie historique et typologique de la littérature, la psychosociologie de la lecture et la sociocritique.

Si P. Cornea s'est particulièrement occupé, dans sa première étude, du rôle de la sociologie de la littérature ainsi que de la diversification et de l'autonomisation des disciplines qui participent au « champ » de celle-ci, dans sa seconde étude, intitulée « De la critique génétique à la sociologie de la lecture », il soumet aux débats les principales évolutions relevant de l'épistémologie et de la méthodologie sociologiques. Critiquant le génétisme traditionnel pour lequel la connaissance de l'œuvre d'art passe par le déchiffrage des causes qui l'ont engendrée: les facteurs psychologiques (la psychologie de l'auteur), sociaux et culturels, l'auteur constate combien il est important d'observer une attitude classique qui réussisse à intégrer dans les modèles explicatifs des données biographiques, sociales, culturelles, etc. pertinentes, qui tiennent compte en même temps de la spécificité de la littérature en tant qu'art et de son rôle « de médiateur entre la formation sociale et l'œuvre etc. ». Conformément à cette position, l'auteur propose de substituer à la notion de « cause », celle de « conditions de production du texte » (p. 42).

Dans la dernière partie de son étude, l'auteur présente d'une manière critique les nouvelles directions de recherche centrées sur la manière dont l'œuvre est perçue. La psycho-physiologie de la lecture et l'analyse du rôle joué par le récepteur, soit sous sa forme « virtuelle » déterminée par l'analyse de l'œuvre, soit sous celle du récepteur réel (le public) constitue les principales orientations de la recherche.

Passées en revue, les conceptions de H.R. Jauss, M. Neumann, R.T. Segera, M. Riffaterre indiquent, en même temps que leurs limites, leurs possibilités d'intégration dans la démarche scientifique.

Dans la dernière partie de l'ouvrage, P. Cornea s'attaque aux conceptions de « succès littéraire », « concordance », « influence », « périodicité » et « valeur ». Faisant sienne la formule suggestive de M. Ralea: « le succès est une sanction qui couronne collectivement » l'auteur en trouve l'explication dans une « convergence » entre l'œuvre et le public, laquelle convergence suppose aussi bien l'accord que le désaccord des différentes couches du public au sujet de l'œuvre. Ainsi donc, selon l'auteur, le succès n'est qu'un indicateur de l'importance sociologique de la littérature et non pas l'instrument adéquat pour mesurer la valeur artistique de celle-ci.

Au sujet de l'étude intitulée « La Valeur » et le modèle sémantique global, notons que la manière dont se fonde l'esthétique dans la sociologie de la littérature chez Lucian Goldmann met en évidence, outre une connaissance précise des recherches de celui-ci, un mode d'analyse fin et percutant. Paul Cornea accuse dans le structuralisme génétique de Goldmann la réduction de l'image au concept sans qu'il soit tenu compte que l'on passe d'un « registre » à un autre, ce qui fait que le seul modèle global privilégié interdit la prise en considération de la polysémie du langage et l'institution d'un « parallélisme rigide entre le signifiant et le signifié » (p.143). En fait, l'auteur s'efforce de dégager le terrain de la sociologie de la littérature de tout ce qui, dans sa perspective, signifierait « sacrifier la spécificité artistique de la littérature » et « déconsidérer le caractère d'option libre (dans un champ déterminé de possibilités) qu'implique toute activité de création » (p. 145).

Divers problèmes ayant trait au comparatisme sont débattus par Paul Cornea dans deux de ses articles. Critiquant le concept d'influence tel qu'il est utilisé plus particulièrement par l'école française (F. Baldensperger, J. M. Carré, P. Van Tieghem etc.) qui traite « les facteurs extrinsèques » (sociaux, culturels etc.) en qualité de cause, négligent le caractère diffus de la transmission culturelle et réduisent le rôle du créateur récepteur — l'auteur propose, après une analyse attentive des rapports entre les faits artistiques, que l'influence soit considérée comme un cas particulier du phénomène de « concordance ». Selon cette optique, les influences « représentent une importation de valeurs consubstantielles mais qui se trouvent à un degré plus avancé d'expressivité » (p.98).

Les autres concordances peuvent être très bien décrites par le terme d'homologie.

Deux autres articles sont destinés à l'étude du romantisme sud-est européen dans ce qu'il a de propre et qui est analysé par le prisme de la spécificité historique et culturelle de cette zone. Les différences saisies par rapport au romantisme ouest-européen ne laissent pas d'être importantes. Elles sont déterminées par toute une suite de facteurs disséminés parmi lesquels Paul Cornea énumère ceux qu'il considère importants pour la littérature roumaine: a) « l'inexistence en Roumanie d'un classicisme dans le sens exact du terme », ce qui a permis aux romantiques d'occuper pacifiquement l'espace littéraire et d'être jusqu'à un certain point inconscients des différences »; b) la conjonction entre « l'apparition du romantisme et la formation de l'institution littéraire », ce qui a conduit à un certain électisme de l'école, à « la coexistence de tendances classiques et romantiques, non seulement dans le cadre de l'époque, mais sur le parcours de la création d'un même écrivain »

p. 84); c) les théoriciens roumains liés, moins sous le rapport des idées que sous celui de la terminologie du classicisme; d) le romantisme sud-est européen ne traduit ni la réaction de l'aristocratie écrasée par la révolution ni l'amère protestation du peuple ... il est l'expression d'une intellectualité d'extraction sociale moyenne (appartenant à la petite noblesse, à la bourgeoisie naissante, aux professions libérales) engagée corps et âme dans la lutte d'émancipation nationale et de réalisation de la révolution bourgeoise-démocratique » (p. 205).

La dernière étude: « Constitution d'un genre: entre la romance et le nouveau roman roumain au XIXe siècle », analyse l'évolution de la production roumaine depuis la phase artisanale (1840—1850) jusqu'à celle de l'industrialisation du roman, de 1880 à 1890, caractérisé par l'apparition d'éditeurs spécialisés, d'auteurs dévolus à une certaine consommation ... et par une production constante (p. 266).

La variété des thèmes abordés, la clarté et l'élégance des analyses, des hypothèses nouvelles et fructueuses, une louable prédisposition à mêler harmonieusement la construction théorique aux analyses empiriques, autant de qualités qui font du livre de Paul Cornea un remarquable ouvrage de sociologie et d'histoire de la littérature. Par les thèmes qui y sont abordés et par les modalités d'investigation, il a toutes les chances de dépasser « l'audience spécialisée » et de stimuler la recherche pluridisciplinaire dans le domaine de la culture.

SORIN BOTNARU

Sélection Korunk 1981

La prestigieuse revue « Korunk », qui paraît à Cluj-Napoca en hongrois, publication entrée dans l'histoire de la littérature et dans celle des mouvements démocratiques et progressistes de Roumanie, vient de franchir sa cinquante-cinquième année d'existence. Fondée par Dienes László et dirigée par le philosophe Gaál Gábor, la revue a abordé tous les thèmes d'intérêt vital pour le progrès socio-démocratique du pays, elle s'est opposée au fascisme, au révisionisme horthyste, militant pour la prise de conscience du fait que l'existence et la destinée des Hongrois de Roumanie sont indissolublement liées à la coexistence et à la coopération fraternelles avec le peuple roumain. La littérature militante publiée dans les pages de l'ancienne série de la revue constitue un objet d'étude non seulement pour les philologues mais aussi pour les chercheurs travaillant dans le domaine des sciences sociales, principalement pour les historiens, les philosophes et les sociologues.

Interdite par le régime d'occupation horthyste tout de suite après l'odieux Diktat de Vienne (1940), « Korunk » reparut il y a un quart de siècle, en 1957, sous la direction du remarquable philosophe-essayiste Gáll Ernő. Les 300 numéros de la nouvelle série reflètent aussi bien la continuité des traditions que les préoccupations essentiellement actuelles des penseurs hongrois de Roumanie pour la consolidation de l'indestructible fraternité et l'unité des travailleurs roumains, hongrois ou d'autres nationalités.

La *Sélection Korunk 1981* récemment parue est un choix de textes représentatifs opéré dans la nouvelle série de la revue dans le but de faire connaître, dans le

pays et dans le monde, la production des intellectuels hongrois de la Roumanie contemporaine. Comme de juste, l'étude de l'histoire commune, celle des relations roumano-hongroises qui ont agi pour le rapprochement et l'entraide pendant toute cette cohabitation multiséculaire, constitue un thème prioritaire de cette anthologie. Dans cet ordre d'idées, le regretté Bányai László s'y occupe de l'activité de l'historiographe marxiste I. Tóth Zoltán, qui a consacré son œuvre à la fraternité des Roumains et des Hongrois. Convaincu de la nécessité de la coopération entre ces deux peuples, I. Tóth Zoltán a relevé l'importance de leur lutte commune « contre l'orientation qui a si souvent caractérisé au cours des siècles la politique des milieux dirigeants, qui, en agitant des slogans nationalistes, ont cherché à assurer leur suprématie sur ces deux peuples voisins et frères. Comme l'avait fait également un autre historien hongrois, Csatári Dániel, il a milité pour l'intégration naturelle des Hongrois dans les réalités créées par la constitution de l'État roumain national unitaire, pour la réalisation d'une alliance solide avec les forces progressistes roumaines, alliance destinée à donner un sens nouveau et un contenu positif au statut de nationalité cohabitante.

L'impératif historique de la collaboration des forces progressistes roumaines et hongroises a été assumé dans l'entre-deux-guerres par toute une pléiade d'écrivains, d'hommes de science et d'artistes dont Benedek Elek, Kós Károly, Szentimrei Jenő, Kacsó Sándor et de nombreux autres jeunes intellectuels hongrois de Transylvanie. Forts des conclusions que leur imposait l'évolution historique des nationalités, ils se sont efforcés de mettre fin aux conceptions anachroniques, déroutantes et nocives véhiculées par les représentants des classes dominantes de l'ex-monarchie des Habsbourgs qui voulaient lier le sort des masses hongroises de Transylvanie à la domination horthyste d'au-delà des frontières. Bányai László considère, entre autres, que la devise de I. Tóth Zoltán, formulée en ces termes: « La cohabitation roumano-hongroise peut s'amplifier surtout par la mise en évidence des réalités historiques avec le maximum de sincérité dont soit capable un homme », s'avère aujourd'hui encore parfaitement valable.

Dans un ouvrage intéressant, Demény Lajos traite du programme de travail des historiens de Roumanie engagés dans l'étude de l'histoire des nationalités cohabitantes. « La conception de notre historiographie — écrit-il — montre clairement que l'histoire de la Roumanie c'est l'histoire commune de la nation roumaine et des nationalités cohabitantes. » C'est dans cet esprit que, le passé des Hongrois, des Allemands, des Serbes et des autres nationalités de Roumanie est étudié rigoureusement, scientifiquement, l'accent étant mis sur la problématique des époques moderne et contemporaine. Affirmant que l'étude du passé commun et le développement continu des traditions progressistes communes sont devenus une préoccupation majeure de l'historiographie en Roumanie, l'auteur précise que cette œuvre de recherche représente un catalyseur de la connaissance réciproque, qu'il sert la cause de la cohabitation et de la collaboration fraternelles. En même temps, la présentation objective du passé des Hongrois de Roumanie peut stimuler la connaissance de soi-même de cette nationalité, peut rendre plus clairs les options et les objectifs du présent, la nécessité de mieux vivre et travailler « ici et maintenant ». Les informations fournies par l'étude de Demény Lajos attestent le fait que les chercheurs qui étudient l'histoire des Hongrois et des autres nationalités cohabitantes de Roumanie déploient leur activité dans un climat d'entente, d'encouragement

et de coopération. Il est significatif, à ce propos, que l'Université « Babeş-Bolyai » de Cluj-Napoca donne des cours systématiques d'histoire des nationalités. Les Éditions Politiques et les Éditions Kriterion ont inauguré des collections historiographiques telles que « Téka » et « Testamentum ». D'importants ouvrages de synthèse concernant l'histoire de la culture des nationalités sont en voie d'achèvement, ainsi qu'une ample présentation de l'histoire des Szeklers.

Dans son étude intitulée *La Notion de nationalité,* Nagy György examine les significations actuelles de la notion de nationalité ainsi que le statut historico-social de l'« état de nationalité ». Définissant la nationalité comme une formation ethnico-historique spécifique, l'auteur remarque que la littérature spécialisée de Roumanie utilise généralement le terme de « nationalité cohabitante » pour désigner les communautés ethnico-historiques de la population non roumaine du pays. On utilise aussi le terme de « nationalité » tout court. Les notions de « nationalités » et de « nationalité cohabitante » ont un contenu strictement délimité au point de vue historique, politique et juridique. On sait d'ailleurs que, par le Décret no 629/1945, le premier gouvernement démocrate-populaire de la Roumanie a éliminé officiellement la dénomination de « minorités nationales », considérant que — dans les conditions de l'oppression nationale exercée par le régime bourgeois-latifondiaire — ce terme avait comporté une « charge affective », devant suggérer l'idée fausse que les citoyens désignés ainsi étaient « de rang secondaire ». Aujourd'hui, « par suite de l'égalité en droits réalisée entre la nation roumaine et les nationalités cohabitantes, nous avons une image claire de tout le système de coordonnées politiques de notre existence de communauté, avec ses multiples perspectives, ancrées dans nos réalités socialistes ».

Critiquant les théories erronées concernant le caractère « périmé » de la nation, les conceptions pseudoscientifiques sur l'« assimilation des nationalités », Nagy György souligne que la nation socialiste a un avenir solide et, par conséquent, les nationalités cohabitantes aussi. Mais — ajoute-t-il — la nationalité moderne vit en étroite symbiose, coopération et fraternité avec la nation. La vie sociale, collective, de la nationalité hongroise est toujours liée à celle de la nation roumaine, se déroulant dans le contexte de celle-ci. Il ne s'agit pas là de quelque rapport particulier entre une « majorité » et une « minorité », mais du fait que les prémisses territoriales, économiques et politiques communes concernent dans un même cadre différents groupes ethnico-historiques. « Quand nous utilisons le qualificatif de « conational » à propos de la vie, de l'activité collective, concrète de la nationalité, nous pensons au réseau complexe de relations réciproques résultant d'une coexistence séculaire qui fait que la nation et la nationalité manifestent à l'intérieur d'un même pays des aspirations identiques et des tendances de développement qui se complètent réciproquement, organiquement », conclut Nagy György.

L'article de Balázs László sur les aspects sociologiques du bilinguisme contribue lui aussi à une meilleure compréhension de cette réalité. Il souligne, entre autres, que personne dans l'État socialiste n'exige que les nationalités renoncent à leur langue, à leurs traditions, à leurs traits nationaux spécifiques; au contraire toutes les conditions sont assurées pour que ces nationalités se développent librement, dans le contexte de la culture nouvelle socialiste, pour que les traditions et les traits nationaux spécifiques, progressistes, s'intègrent organiquement à la vie spirituelle de la patrie commune. « Nous avons besoin de bilingues — écrit l'auteur. Ce

sont précisément les intérêts individuels et collectifs des travailleurs appartenant aux nationalités cohabitantes qui exigent de chacun une connaissance approfondie du roumain, langue qui permet la communication entre tous les citoyens du pays, sans devoir pour autant renoncer à sa langue maternelle. »

La *Sélection Korunk 1981* nous offre la possibilité de pénétrer dans les ateliers de création des philosophes et des sociologues hongrois de la Roumanie d'aujourd'hui, de connaître leurs nouvelles réalisations. Quelques-unes de ces réalisations, qui figurent dans la présente sélection, constituent des contributions originales au développement des divers domaines des sciences sociales de Roumanie. Ainsi, Bretter György et Rácz Győző étudient le rôle des éléments spéculatifs « fertilisants » appliqués dans la philosophie marxiste, Róth Endre écrit sur l'ontologie de György Lukács, Tóth Sándor traite de l'influence des idées de Hegel sur ses disciples, alors que Kallós Miklós synthétise les réalisations récentes des philosophes marxistes de Roumanie, y compris ceux appartenant aux nationalités cohabitantes.

Dans son ample analyse de l'histoire de la publication « Korunk » Gáll Ernő montre que la revue de Cluj-Napoca s'est orientée ces dernières années vers la présentation des éléments nouveaux, constructifs, de la culture roumaine, et qu'elle a ouvert un large horizon sur la vie spirituelle du monde. « Korunk » s'est fait l'écho des idées et des réalisations les plus récentes dans les domaines de la cybernétique, de la théorie des systèmes, du structuralisme et elle a suivi avec intérêt les conquêtes de la révolution technique et scientifique contemporaine. On remarque dans tous les domaines une polyphonie créatrice, car des conditions sociales équitables offrent des possibilités d'affirmation pour tous les talents et toutes les capacités scientifiques et artistiques. Ce sont des conditions dont bénéficient pleinement les intellectuels appartenant à toutes les nationalités cohabitantes.

La *Sélection Korunk 1981* — livre-document de grande actualité, à la fois évocation et hommage — parle de manière convaincante de la vie nouvelle des Hongrois de Roumanie. La publication de sélections par les plus prestigieuses des revues théoriques et littéraires qui paraissent en Roumanie en hongrois — « Korunk » et « Utunk » de Cluj-Napoca, « A Hét » de Bucarest — activité à laquelle vient de se rallier aussi la revue littéraire « Igaz Szó » de Tîrgu Mureş, en publiant une anthologie de textes signés par les plus jeunes écrivains, poètes et artistes plastiques hongrois de Roumanie, contribue à une meilleure connaissance de certains aspects majeurs de l'existence, de la culture et de l'art de cette nationalité. Ces publications qui introduisent dans le paysage culturel des couleurs spécifiques enrichissent de pièces originales et précieuses le patrimoine culturel de la Roumanie socialiste ; elles attestent la constante diversification des possibilités de création dans une société libre et ouverte, qui accorde des chances égales à tous les citoyens du pays, quelle que soit leur nationalité.

SIMION BUIA

NOS COLLABORATEURS

ALEXANDRU BALACI (né en 1916), docteur, professeur titulaire de la Chaire de Langue et Littérature italiennes de la Faculté de Langues étrangères de Bucarest, président de l'Association roumaine pour les Nations Unies (ANUROM). Auteur des volumes: *Giovanni Pascoli dans le cadre du néo-classicisme italien* (1944), *Giosuè Carducci* (1947), *Études italiennes* (I — 1958 ; II — 1960 ; III — 1964 ; IV — 1968), *Dante Alighieri* (1966), *Pétrarque* (1968), *Machiavelli* (1969), *Alessandro Manzoni* (1974), *Ludovico Ariosto* (1975), *Giovanni Boccaccio* (1976), *Leopardi* (1976), *Ugo Foscolo* (1978). Auteur de notes de voyage — *Journal italien* (1973) — et de vers — *Dolores* (1941).

EUGEN SIMION (n. 1933) maître de conférences, critique et historien littéraire, auteur des volumes *La prose d'Eminescu* (1964), *Orientations dans la littérature contemporaine* (1965), *E. Lovinescu. Le sceptique sauvé* (1971), *Écrivains roumains d'aujourd'hui* (I-1974; II-1976) *Le matin des poètes* (1980).

ION POP (n. 1941) — critique littéraire et poète. Volumes de poésie: *Proposition pour une fontaine* (1966) *Ma pauvre sagesse* (1969), *Grammaire taroive* (1978). Études critiques: *L'avant-garde poétique roumaine* (1969), *La poésie d'une génération* (1973), *Nichita Stănescu — l'espace et les masques du jeu* (1980), *Lucian Blaga* (1981).

VALENTIN F. MIHĂESCU (n. 1947). Chroniqueur littéraire à la revue « *Luceafărul* », publication de l'Union des Écrivains, qui lui a décerné le *Prix de la critique* pour l'année 1975. A sous presse aux Éditions « Eminescu » un volume d'essais *(Accents)*, ainsi que l'étude *Structures politiques dans la prose roumaine contemporaine.*

DAN GRIGORESCU (n. 1931) professeur d'université, critique littéraire et d'art, auteur des volumes *Shelley* (1962), *Trois peintres roumains de 1848* (1967), *13 écrivains américains* (1968), *Peintres roumains contemporains* (1969), *L'expressionnisme* (1969), *Shakespeare dans la culture roumaine moderne* (1971), *Le cubisme* (1972), *L'art américain* (1973), *Le pop-art* (1975), *Directions dans la poésie du XXe siècle* (1975), *Les grands cañons* (1976), *La littérature américaine — dictionnaire chronologique* (1976), *La constellation des Gémeaux* (1980), *Brâncuşi* (1980), *L'histoire d'une génération perdue — Les expressionnistes* (1980).

CONSTANTIN CRIŞAN (n. 1939), sociologue et critique littéraire, docteur en philologie de l'Université de Bucarest. Ouvrages publiés: *Au-delà de la métaphore, Essai sur la personnalité* (1972), *Mémorial inverse* (1976), *Les confessions essentielles, Essais de sociologie de la littérature* (1978), *Conversations de bonne volonté. Essai sur des vérités oubliés* (1980).

CONSTANTIN PRUT (n. 1940), critique et historien d'art. Publie fréquemment dans des revues spécialisées et dans des journaux des études, des essais et des chroniques sur les beaux-arts. Auteur des volumes *Le Fantastique dans l'art populaire roumain* (1972) et *Augusto Murer* (1979). A sous presse un *Dictionnaire d'art moderne* et prépare une thèse de doctorat intitulée *Existence et langage — regard sur l'art populaire roumain.*

ARTUR SILVESTRI (n. 1953) critique littéraire, professeur de français. Chroniqueur littéraire à la revue « *Luceafărul* », il s'est préoccupé aussi de l'histoire de la littérature roumaine et a publié une sorte de Kafka roumain, inconnu: *Aureliu Cornea: Fleurs de ténèbres* (1978). A sous presse une monographie sur Pius Servien et un volume de cri-

tique littéraire intitulé *Les véhicules de la littérature roumaine.*

POMPILIU MARCEA (n. 1928), docteur en philologie, professeur d'histoire de la littérature roumaine à la Faculté de langue et littérature roumaine de l'Université de Bucarest. Professeur invité de langue et de littérature roumaines aux Universités de Paris (1963), Koln, Bonn, Aix-la-Chapelle et Düsseldorf (1970—73). Auteur des volumes: *Alexandru Sahia* (1961), *Ioan Slavici* (1965, ed. II 1968), *La revue « Convorbiri literare* et *l'esprit critique* (1972), *Le monde dans l'œuvre de Mihail Sadoveanu* (1976), *L'humanité dans l'œuvre de Sadoveanu de A à Z* (1977), *Lectures fidèles* (1980).

DUMITRU MICU (n. 1928), docteur en philologie, professeur d'histoire de la littérature roumaine à la Faculté de langue et de littérature roumaines de l'Université de Bucarest. Auteur des volumes: *Le sens de la morale dans l'œuvre de Mihail Sadoveanu* (1955), *Le roman roumain contemporain* (1944—1959), *Réalisations, expériences, directions de développement* (1959), *La littérature roumaine au début du XXe siècle* (1964). *L'œuvre de Tudor Arghezi. Essai sur les âges intérieurs* (1965), *George Coşbuc* (1966), *La lyrique de Lucian Blaga* (1968), *L'esthéthique de Lucian Blaga* (1970) *Début de siècle* (1970), *La revue « Gîndirea »* et *l'orientation qu'elle a déterminée* (1975), *Entre Apollon* et *Dionysos (G. Călinescu* (1980).

LIGIA BÂRZU (n. 1930), docteur en histoire, chargé de cours à la Faculté d'histoire et philosopnie de Bucarest. Auteur des volumes *La continuité de la population autochtone en Transylvanie du IVe au Ve siècle de notre ère* (1973) et *La Continuité de la création matérielle et spirituelle du peuple roumain sur le territoire de l'ancienne Dacie* (1979) (publié aussi en versions française et anglaise) et d'un grand nombre d'études et d'articles de spécialité.

GRIGORE CONSTANTINESCU (né en 1938) — docteur en musicologie, professeur au Conservatoire « Ciprian Porumbescu » de Bucarest. Prodigieuse activité de critique musical, concrétisée en bon nombre d'études et articles publiés dans les revues de spécialité ou réunis dans les volumes : *Dimitrie Onofrei* (1969), *Guide de ballet* (1970, en collaboration) *Guide d'opéra* (1972, en collaboration), *Le chant d'Orphée* (1979), *L'opéra romantique jusqu'à Wagner* (1980), *L'universalité stylistique de la mélodie dans l'opéra romantique* (1980), *George Enescu — esquisse de monographie* (1981).

Pour vous abonner à la

REVUE ROUMAINE

adressez-vous à l'ILEXIM, Serviciul Export-Import Presă
B.P. 136 et 137, Télex 226; 683,
Bucarest — Roumanie, str. 13 Decembrie nr. 3
ou aux correspondants de l'ILEXIM à l'étranger

● **ALBANIE:** Entreprise du Livre et du Film, Tirana ● **R. D. ALLEMANDE:** Buchexport, Leninstraße 16, Leipzig 701 ● **R. F. D'ALLEMAGNE:** Kubon & Sagner — P.O.B. 34.01.08, 8 München 34; W. E. Saarbach — 5 Köln 1, P.O.B. 101.610; Otto Harrassowitz, 6200 Wiesbaden, P.O.B. 2929; Lange & Springer D-1000 Berlin 33, Heidelberger Platz 3, West-Berlin; Buchhandlung Albert Müller, P.O.B. 165, Epplestraße 19, D-7000 Stuttgart 70 ●**ARGENTINE:** Libreria Hachette S.A. — Rivadavia 789/45 (RC), Buenos Aires ● **AUSTRALIE:** The James Bennett Group, 4 Collaroy Street, Collaroy N.S.W. 2097 ● **AUTRICHE:** Globus. A. 1206, Höchstädtplatz 3, Wien; Buchhandlung Gerold & Co. Graben 31, A-1011 Wien ● **BELGIQUE:** Office International de Librairie, 30, Avenue Marnix, 1050 Bruxelles ● **BULGARIE:** Hemus — Boul. Russky 6, Sofia ● **CANADA:** Metropolitan News Agency Inc., 1248 Peel Street (Corner St. Catherine) Montreal — 119-Québec ● **R.P. de CHINE:** China National Publications Import Corporation, P.O.B. 88 Beijing ● **R.P. de CORÉE:** Chulpanmul — Phenian ● **COTE D'IVOIRE:** Agence Ivorienne Hachette — B.P. 9253 route des 220 Logements, Abidjan ● **CUBA:** Ediciones Cubanas, Empresa de Comercio Exterior de Publicación OBISPO 461, La Habana ● **DANEMARK:** Mungsgaard, Norregade 6, Copenhague K ● **ESPAGNE:** Marcial Pons, Bárbara de Braganza, Madrid 4; Díaz de Santos, Lagasca 95, Madrid 6; Díaz de Santos, Calle Balmes 417—419, Barcelona 22 ● **EQUADOR:** Muñoz Hermanos S.A. General Aguirre 178 y de Agosto, Apartado 3023, Quito ● **ÉTATS-UNIS D'AMÉRIQUE:** Fam Book Service, 69 Fifth Avenue, New York, N.Y. 10003; Ebsco — Subscription Service, P.O.B. 1943, Birmingham Alabama 35201; Read More Publications Inc., 140 Cedar Street, New York, N.Y. 10006; F.W. Faxon Company Inc., 15 Southwest Park, Westwood 020090; Haventa Ltd. — P.O.B. South Harpswell 11, Maine 04079 ●**ÉGYPTE:** Al Ahram, Al Galaa Street, Cairo ●**FINLANDE:** Akateeminen Kirjakauppa, P.O.B. 128, S.F. 00101, Helsinki 10 ● **FRANCE:** Hachette — 58, rue Jean-Bleuzen, F. 92170 Vanves; Dawson-France S.A. Service Librairie, B.P. 40, 91121 Palaiseau; Offilib — 48, rue Gay-Lussac, 75 Paris ● **GRÈCE:** John Mihalopoulos & Son, 75 Hermou Street, P.O.B. 73 Thessaloniki; Janina University, Faculty of History, Janina; Kostarakis Brothers, 2 Hippokratous Street, Athens 143; ● **HONGRIE:** Kultura, P.O.B. 149, Budapest 62 ● **ISRAEL:** Lepac — 15, Rambam Street, P.O.B. 1136 Tel-Aviv ● **ITALIE:** Messaggerie Internazionali, Via Gonzaga 4, 20123 Milano ● **LIBAN:** Messagerie du Moyen Orient de la Presse et du Livre, Beyrouth ● **MAROC:** Sochepress Angle, rues Dinant et Saint-Saëns, B.P. 683 — Casablanca ● **MONGOLIE:** Ulan Bator Central Post Bureau Pechaty ● **NORVÈGE:** Tiedsskrift Sentralen — Karl Johangt. 41—43, Oslo 1 ● **PAYS-BAS:** Swets & Zeitlinger — 347 Heereweg, Lisse; Martinus Nijhoff — Lange Voorhout 9—11, P.O.B. 269, Den Haag 2076; Meulenhoff, Beulingstraat 2—4, Amsterdam, P.O.B. 197 ● **POLOGNE:** Ars Polona, Warszawa, Krakowskie Przedsmiescie 7 ● **PÉROU:** Librería y Distribuidora Sigle S.A. Jirón Trujillo 222 Rimao, Apartado 5872, Lima ● **PORTUGAL:** Central Distribuidora Librería, 57 Av. Santos Dumond, 4 Lisabona 1 ● **ROYAUME-UNI:** Collet's Holding Ltd. — Denington Estate, Wellingborough Northants NN. 82 Q 5; Hachette Gotch Ltd., Gotch House — 20 St. Bride Street, London EC. 4 A BJ ● **SUÈDE:** C.E. Fritzes, Fredsgatan 2, 10327 Stockholm 16; Almqvist & Wiksell — S 101—20 Stockholm ● **SUISSE:** Pinkus & Cie., Froschaugasse 7, 8001 Zürich; Schweizer Buchzentrum — 4600 Olten, Amthausquai 23; Schmidt Ag. — Seevogelstraße 34, 4002 Basel; Karger Libri — Petersgraben 31, CH 4011, Basel ● **TCHÉCOSLOVAQUIE:** Artia — We Smeckach 30, Praha 1; Slovart — Gottwaldove nam 805, 32 Bratislava ● **U.R.S.S.:** Mejdunarodnaia Kniga — Moscou G-200 ● **VIETNAM:** Phong Phaf Hann Bao/Chi; 17 Dihh Lâ. Hanoi ● **VENEZUELA:** Sorocaima — Av. Francisco de Miranda 114 (Frente al Correo de Chacao), Caracas 106 ● **YOUGOSLAVIE:** Yougoslovenska Kniga — P.O.B. 36, Beograd; Prosveta — Terazije 16, Beograd, P.O.B. 555; Forum — Novisad, Iv Misica, P.O.B. 206.

43434

Construcție: VICTOR BRAUNER